



HISTOIRE

DE

LA PEINTURE

EN ITALIE

GUIDE DE L'AMATEUR DES BEAUX ARTS

PAR

JOHN COINDET

TOME PREMIER

GENÈVE
JOEL CHERBULIEZ, LIBRAIRE
PARIS
MÊME MAISON, PLACE DE L'ORATOIRE, 6

1849


254
11 G
17

HISTOIRE

DE LA

PEINTURE EN ITALIE

IMPRIMERIE DE FERD. RAMBOZ ET Cie, RUE DE L'HOTEL-DE-VILLE, 78.

HISTOIRE

DE

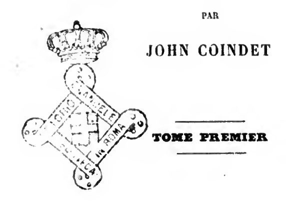
LA PEINTURE

EN ITALIE

GUIDE DE L'AMATEUR DES BEAUX-ARTS

PAR

JOHN COINDET



TOME PREMIER

GENÈVE
JOËL CHERBULIEZ, LIBRAIRE
PARIS
MÊME MAISON, PLACE DE L'ORATOIRE, 6

1849



PRÉFACE

En 1843 je fis un voyage en Italie, en société de quelques personnes, qui toutes étaient fort désireuses de voir les chefs-d'œuvre des beaux-arts. Chose rare ! la réalité dépassa notre attente, mais notre curiosité s'amortit par la profusion même des objets qui devaient l'exciter ; nous arrivâmes très-vite à la satiété. Nous éprouvions comme une indigestion de tableaux, de monuments, d'antiquités, et tous ces objets se confondant dans nos souvenirs, il ne nous en restait qu'une impression confuse, un pêle-mêle sans choix et sans ordre.

Nous avions pris part au banquet des beaux-arts avec plus d'appétit que de discernement ; nous en portions la peine, et cependant ce n'était pas tout à fait notre faute.

Nous nous étions trouvés à la merci des guides.—Je dis *Guides* et non pas *ciceroni*, sotte espèce de perroquets qui répètent sans comprendre et commettent souvent les plus étranges bévues. — Les *Guides* sont des ouvrages la plupart faits par des hommes d'un mérite très-réel, quelques-uns par des écrivains très-distingués, mais qui ont, en général, le défaut d'exagérer l'importance de tous les objets dont ils traitent, même des plus minimes ; l'amour de la patrie et celui qu'on se porte à soi-même trouvent une satisfaction

bien innocente dans cette petite vanité : on accroît sa propre importance en agrandissant celle du lieu qu'on habite.

L'étranger que l'expérience n'a pas encore instruit se laisse prendre à ces magnifiques descriptions. C'est ce qui nous arriva, faute d'avoir pu, avant notre départ, acquérir des connaissances suffisantes pour nous diriger nous-mêmes dans ce labyrinthe de galeries et de collections qui s'appelle Italie.

Je ne connais pas de sort plus digne de compassion que celui d'un amateur ainsi jeté sans boussole, dans ces catacombes des beaux-arts qu'on décore du nom de Musée, tiraillé d'un côté par l'auteur du livret, de l'autre par ses instincts du beau, ne sachant qui écouter, n'osant se faire une opinion et encore moins l'exprimer.

Une petite aventure, dont j'ai été témoin, fera mieux comprendre à quels désagréments est exposé l'amateur livré à la merci de son guide.

C'était à Cologne; il y a de cela quelque vingt ans. Je savais qu'il existait dans cette ville un des chefs-d'œuvre de Rubens, *la Crucifixion de saint Pierre*, et fort impatient de le voir, aussitôt débarqué je m'acheminai vers l'église (j'oublie le nom) où figure cette peinture. J'y arrivai en même temps qu'une nombrense famille d'Anglais, tous leur guide à la main; le sacristain nous introduisit et nous mena droit au Rubens. Je déclare à mon honneur que je restai froid, parfaitement froid; c'était bien le sujet que je connaissais déjà par la gravure; la peinture était fort belle et merveilleusement conservée, et pourtant, bien que je m'indignasse de mon indifférence, je restai indifférent. Les Anglais se répandirent en cris d'admiration. « How beautifull! how splendid!! how magnificent!!! » Quand ils eurent tout dit, le sacristain faisant tourner la peinture sur un pivot, nous mit en face de l'original; ce que nous venions de voir n'était qu'une copie!

Je déclare encore, toujours à mon honneur, que cette fois je fus enchanté, ravi. Les Anglais étaient ronges de colère; ils avaient épuisé leur vocabulaire, or comment répéter à l'original les mêmes éloges qu'ils avaient prodigués à la copie, et avec quelle emphase surtout! L'un d'eux voulut rendre par une leçon dn noble pugilat celle qn'involontairement le sacristain venait de lui donner sur les beaux-arts ; je fus obligé de me faire le champion de l'Eglise.

Combien sonvent n'arrive-t-il pas en Italie que, sur la foi du guide, vous vous tronvez en présence d'un misérable *pasticciò* offert à votre admiration comme l'une des merveilles de l'art! et ici le pastiche ne tourne pas sur un pivot, par la raison très-simple qu'il n'y a rien derrière. Votre guide affirme que c'est un chef-d'œuvre, votre bon goût vous dit qne c'est détestable, mais les connaissances vous manquent pour asseoir votre jngement; incertain, combattu, mécontent, vous quittez le Musée, découragé, parce que vous ne savez que croire; et vous finissez par ne plns rien regarder.

Passe encore pour les œnvres plus ou moins apocryphes, mais les chefs-d'œuvre, que dis-je! les merveilles de l'art vous trouveront probablement insensibles la première fois que vous les verrez; Michel-Ange à la chapelle Sixtine, Raphaël au Vatican, le Correggio dans la cathédrale de Parme vous étonneront, non par la vivacité de votre admiration, mais par la grandeur de votre désappointement. Accoutumés que nous sommes aux séductions de la peinture à l'huile, la fresque surprend notre goût, comme ces fruits des tropiques, si vantés dans les récits des voyageurs, et dont la saveur étrange, la première fois qu'on la goûte, nous les fait jeter au loin comme détestables. On y revient, et l'on finit par avouer que rien ne les égale.

J'ai été vingt fois passer des heures entières devant la Cène de Léonard de Vinci, à Milan; d'abord par devoir, résolu que j'étais



à découvrir ce qu'on pouvait trouver de beau dans cette fresque terne, lourde et presque effacée; ensuite avec plaisir et enfin avec passion, découvrant à chaque nouvelle visite des beautés divines, impossibles à décrire, et qu'aucune gravure n'a rendues. A l'indifférence et au désappointement que j'éprouvai la première fois, j'ai pu juger de l'effet que produisent les plus belles fresques sur l'amateur sincère qui ne se laisse pas imposer une admiration toute faite.

De retour dans mon pays, mes compagnons de voyage me demandèrent de leur donner quelques notions de l'histoire des beaux-arts, et plus particulièrement de la peinture. J'y consentis sans hésitation, pensant que c'était la chose du monde la plus facile, n'offrant d'autre embarras que celui du choix entre le grand nombre d'ouvrages qui devaient traiter ce sujet.

Je n'en trouvai pas un, je dis pas un seul, qui l'ait envisagé au point de vue d'une éducation libérale, aussi éloignée de l'érudition professionnelle que de cette teinture superficielle qui arrive jusqu'aux noms sans toucher aux choses.

Winkelmann, Schlégel, Lessing, Mengs, Vasari, Visconti, Tiraboschi, Lanzi, d'Agincourt, Hope, Reynolds, et tant d'autres savants ou littérateurs qui ont écrit sur les beaux-arts sont, les uns exclusivement érudits, les autres de simples biographes, quelques-uns traitent seulement des sujets spéciaux, aucun ne s'est proposé de donner une idée générale, mais suffisamment complète de la marche des beaux-arts en Italie depuis la Renaissance jusqu'à la fin du siècle dernier, du caractère distinctif de chaque école, du mérite individuel des grands maîtres et de leurs principaux chefs-d'œuvre, enfin des théories qui ont prévalu, ou dont la discussion dure encore.

Pour atteindre ce but, j'ai lu un nombre considérable d'ouvrages, et mettant le désir d'être original et piquant fort au-dessous du be-

soin d'être vrai, j'ai pris largement tout ce qui m'a paru devoir être utile aux personnes qui me faisaient l'honneur de me consulter.

Telle a été l'origine de ce cours que j'ai eu l'honneur de donner à Genève, devant un auditoire nombreux, où se trouvaient beaucoup de personnes distinguées soit dans les sciences et les lettres, soit par leurs connaissances et leur esprit. L'accueil fait à ce travail m'a autorisé à croire qu'il atteignait, eu partie du moins, le but que nous nous étions proposé, et, dans cet espoir qui n'est peut-être qu'une illusion, mais née de la reconnaissance, et sûrement pas de la vanité, je l'ai livré à l'éditeur.

Cette explication était nécessaire pour justifier les traces inévitables que le lecteur retrouvera ci et là de la forme primitive de cet ouvrage. Un mot maintenant sur la marche que j'ai suivie; en voici le plan :

Pour point de départ l'ART ANTIQUE, dont on retrouve la vivifiante influence au quinzième siècle, lorsque les artistes reviennent enfin à l'étude de la nature et à la recherche de la beauté idéale dans les formes. L'art romain se confond avec l'art grec ; c'est la même inspiration, la même pensée, le même travail : le *Laocoon* et l'*Antinoüs* sont grecs, bien que sculptés à Rome.

Notre sujet, c'est l'art chrétien. Son but, c'est la beauté idéale dans l'expression : c'est-à-dire dans la transfiguration de l'âme. De là, la prééminence de la peinture chez les modernes ; chez les anciens ce fut la sculpture, parce qu'ils cherchaient la beauté dans la forme, dont la peinture ne peut donner que la ressemblance, tandis que la sculpture donne la forme elle-même.

Dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, la Barbarie et l'Eglise s'accordent à ruiner l'art et ses monuments. L'architecture seule prend un nouveau développement, parce qu'elle est un besoin de

l'Eglise dans les pays nouvellement conquis au christianisme. Association d'artistes — Corporations — Francs-maçons. La sculpture et la peinture sont occupées à la fabrication des images, aussitôt que l'Eglise ne craint plus le retour au paganisme. — Esquisse rapide de l'Histoire de l'art jusqu'à la renaissance. —La Mosaïque.

A dater du treizième siècle, trois grandes divisions :

De Cimabue à Raphaël, c'est le progrès.

De Raphaël aux Carrache, c'est la perfection.

Des Carrache à nos jours, c'est la décadence.

Dans la première division se trouve l'histoire des découvertes : application de la géométrie à la perspective, peinture à l'huile, gravure. — Supériorité des Toscans. — Les Pisans ouvrent la nouvelle carrière dans toutes les branches. Nicolas de Pise, sculpture et architecture; Ginntà de Pise, peinture ; Mino de Turrita, mosaïque.— L'école de Florence se forme : Brunelleschi, Donatello et Ghiberti ; à la génération suivante : Beato Angelico, Masaccio, les deux Lippi, et enfin Verrochio et D. Ghirlandajo, maîtres, le premier de Léonard de Vinci, le second de Michel-Ange.

Entre la première division et la seconde :

Léonard de Vinci.

Ce grand génie appartient par la date de sa naissance au moyen âge, et il est comme artiste et comme savant l'une des plus brillantes lumières de l'ère moderne. Il tient une place à part.

Seconde division. Il avait fallu deux cents ans de progrès et de tâtonnements pour revenir au point de départ, la recherche de la beauté idéale en passant par la vérité. Le but bien déterminé et la voie à suivre bien tracée, en vingt ans l'art atteint à la perfection; c'est la carrière de Raphaël. A cette époque, la civilisation tout entière sort des ténèbres, comme les Alpes surgirent du sein des eaux.

Le point culminant, ce sont les beaux-arts qui le forment. Dans toutes les écoles d'Italie, les plus grands artistes sont nés dans les trente dernières années du quinzième siècle, et brillent de tont l'éclat de leur génie au commeneement du seizième. Michel-Ange Buonarotti, Raphaël, Giorgione, le Titien, le Corrége, Andrea del Sarto, Frà Bartholomeo, etc.

C'est l'époque des écoles. Florence, artistique; Rome, savante; Lombarde, noble; Venise, hérétique; Parme (le Corrége), juste-milien.—Venise, ville de plaisir et de commerce, introduisit le schisme dans le style italien, jusqu'alors éminemment noble, savant, religieux. « L'art pour l'art » est un axiome vénitien, que la Hollande a adopté en en abaissant encore le sens. — Le Corrége eherehe son inspiration dans les hautes notions italiennes, et l'expression de sa pensée dans le style vénitien.

Troisième époque. Ecole de Bologne ; esthétique, fusion. C'est le système qui a prévalu; il lui manque l'originalité, le *proprio motù.*

En y regardant de près, on trouve un beaucoup plus grand nombre d'écoles italiennes, mais il me semble que celles que je viens d'indiquer suffisent à notre but, parce qu'elles renferment tous les systèmes et tous les noms de quelque importance. Quelqnes-unes d'entre elles se subdivisent, et par exemple, sous le nom de Rome, sont comprises deux écoles fort distinetes, celle de Raphaël et l'école romaine proprement dite. En suivant la dispersion de l'école de Raphaël, nous aurons l'occasion de parler de celles de Mantoue, de Gênes et de Naples.

Comme tableaux de mœurs, Naples fournit un chapitre.

Le paysage est traité séparément, ainsi que le méritait une branche si importante.

En exposant les principes de chacune de ces écoles, l'occasion se présente tout naturellement d'en examiner les théories.

Tel est le plan que j'ai suivi, guidé par l'expérience qui m'a fait entrevoir dans ma propre ignorance, ce qu'il faut savoir pour apprécier les chefs-d'œuvre des grands maîtres, afin de trouver dans les beaux-arts des jouissances plus nobles, plus élevées que celles que donne seulement une sympathie de goût, dont on ne pourrait pas même se rendre compte.

J. C.

Plainpalais, 5 mai 1849.

INTRODUCTION

Il ne nous reste rien de la peinture chez les Grecs. Nous ne la connaissons que par tradition ; les œuvres ont péri ; les procédés même nous sont en partie inconnus.

Mais, alors même que les écrivains n'auraient pas conservé le souvenir d'œuvres qui ont excité l'admiration des peuples, il ne pourrait s'élever aucun doute sur le mérite des principaux peintres de la Grèce, en voyant les magnifiques productions des arts plastiques[1] qui sont parvenues jusqu'à nous.

Tous les arts se tiennent par la main. Ce qui ne veut pas dire que tous marchent absolument à la même hauteur, et que l'un ne saurait déchoir quand un autre touche à la perfection, mais que les disparates ne peuvent être choquantes entre les arts de même famille, soumis aux mêmes conditions d'études et de liberté.

Que si l'on m'oppose les productions des artistes chinois comme preuves que ces disparates peuvent exister, non-seulement entre des arts divers, mais dans une seule et même

[1] Par *arts plastiques*, on entend la sculpture et l'architecture, mais l'usage a étendu le sens de cette dénomination à la peinture, bien qu'elle ne produise pas des formes matérielles.

branche, je ferai observer qu'en Chine ce phénomène se reproduit dans toutes les connaissances humaines, mais que, dans cette nation, l'organisation sociale est tout autre qu'elle n'était chez les Grecs.

Assurément, c'est le sujet d'un étonnement toujours nouveau que de voir dans un ouvrage, tant de perfection dans les couleurs, tant de fidélité dans la forme, une si merveilleuse adresse dans l'exécution, et une si grossière ignorance de la perspective et du clair-obscur. C'est bien des Chinois qu'on aurait le droit de dire : « Ils n'ont rien appris et rien oublié. » Ils font aujourd'hui exactement, et par les mêmes procédés, ce que faisaient leurs prédécesseurs, comme si la nature les avait déshérités de cet attribut de la race humaine : la perfectibilité.

Mais, tout le monde le sait, ce résultat est l'inévitable conséquence des entraves que l'organisation sociale apporte en Chine au développement de la liberté individuelle. Là, le travail est organisé, l'homme n'y est qu'une matière dont la société fait un instrument, sans même y apporter le discernement qu'un bon ouvrier met à bien choisir le bois, ou le métal, qu'il veut façonner. On sculpte, on bâtit, on peint, de père en fils, comme la guêpe maçonne sa ruche, comme l'araignée tisse sa toile, sans que les travaux de la génération précédente profitent en rien à l'expérience de la génération qui suit.

En Grèce, non-seulement la liberté était entière, non-seulement la société n'apportait aucune entrave au développement du génie, mais au contraire tout concourait à l'exciter, à le féconder : la beauté du climat, l'amour de la patrie, et jusqu'à l'étroitesse d'une nationalité si restreinte, qu'aucun effort individuel ne pouvait rester inaperçu.

Dans ces petites républiques, tout se faisant par le peuple, les hommes qui aspiraient au pouvoir n'avaient de luxe, de

faste, que pour le peuple. Périclès [1] ne se faisait pas bâtir de somptueux palais, mais il employait les trésors d'Athènes à construire l'Odéon et le Parthénon. C'était par la gloire des arts qu'il subjuguait les citoyens et cherchait à asservir sa patrie. Phidias [2] et Zeuxis furent au nombre des instruments les plus puissants dont il se servit pour usurper le pouvoir.

Pour que les beaux-arts exerçassent sur le peuple athénien une si grande influence, il fallait du moins que la démocratie athénienne eût établi l'égalité en élevant le niveau intellectuel, au lieu de l'abaisser comme on le fait de nos jours.

Quand on construisait le Parthénon, qu'on le décorait de ses magnifiques frises, quand on exposait aux regards du peuple et le *Jupiter* de Phidias, et la *Vénus* de Praxitèle [3] et l'*Apollon,* et le *Faune* et les *Niobé* [4], il fallait bien que la peinture soutînt la comparaison sous peine d'être frappée de mort, et nous savons qu'elle ne l'a pas été. D'ailleurs une si parfaite connaissance des formes et de l'anatomie, un goût si exquis, un sentiment si vif de la beauté dans son sens le plus abstrait, ne pouvaient pas être l'attribut d'un seul homme, ni d'une seule profession. Il ne nous serait parvenu qu'un seul de ces chefs-d'œuvre qu'il suffirait pour mettre hors de doute les admirables progrès que la peinture aussi bien que la sculpture avaient faits au temps de Péricles et de Praxitèle.

Je ne parle pas ici des moyens d'exécution, du procédé, mais de la pensée artistique, qui s'adresse à l'intelligence. Peu

[1] Né vers 494 av. J.-C., chef du parti démocratique vers l'an 459. — Maître de l'Etat, 444 ; perd l'autorité en 430, et meurt de la peste en 429.

[2] Né en 498 av. J.-C., mort en 430. Les Minerves, guerrière, poliade, lemnienne; Jupiter olympien.

[3] Né 360 ans av. J.-C., mort 280.

[4] Les Niobé sont probablement de Scopa, contemporain de Phidias.

nous importe de savoir si le mode de peinture se rapprochait plus ou moins de l'art moderne ; ce que nous constatons, c'est que les résultats obtenus ne furent point inférieurs aux plus belles productions des temps modernes.

Sans vouloir le moins du monde rabaisser le mérite de recherches qui ont un véritable intérêt et une utilité très-réelle pour l'art en lui-même, je dirai que ce sont là des sujets qui appartiennent plus particulièrement au domaine de l'antiquaire. Il ne nous importe pas plus de connaître, de déterminer, si les matériaux et les procédés des anciens étaient les mêmes que les nôtres, que de savoir si leurs manuscrits ont été originairement écrits avec un pinceau sur papyrus, ou sur des tablettes de cire avec un stylet.

A défaut des œuvres qui ont disparu, les écrivains nous disent que la peinture ne le cédait en rien à la sculpture, et les détails sont assez nombreux pour que nous ayons la certitude que tous les genres cultivés de nos jours, l'étaient aussi chez les Grecs : la peinture religieuse, ce que nous appelons aujourd'hui les tableaux d'autel — l'histoire — les batailles — le portrait — le trompe-l'œil — la nature morte — les scènes d'intérieur et jusqu'à la caricature, malgré la loi des Thébains qui commandait d'imiter en beau, et prononçait une peine sévère contre les caricaturistes qui enlaidissent en imitant.

Le paysage seul, en tant que sujet principal, ne paraît pas avoir été connu des anciens. Il ne fut cultivé chez les modernes que depuis le seizième siècle.

Cette célèbre Phryné qui illustra Praxitèle en lui servant de modèle, et qu'à son tour Praxitèle a immortalisée par ses chefs-d'œuvre, permit aussi à Appelles de peindre son portrait, telle qu'il l'avait surprise à Eleusis, sortant des eaux de la mer. Ce fut la *Vénus anadiomène* « la grâce plus belle que la beauté. » Appelles fit aussi le portrait d'Alexandre, dont il

devint l'ami, et, entre autres chefs-d'œuvre, il a peint ce fameux tableau de la *calomnie*, dont il est fait mention dans plusieurs auteurs romains, et que plusieurs peintres modernes ont cherché à refaire d'après la description.

Tibère avait de Parrhasius un *grand prêtre de Cybèle*, qu'il emportait avec lui dans ses voyages. C'est ce même Parrhasius qui avait peint un trompe-l'œil si parfait, que Zeuxis lui-même s'y était laissé prendre.

Tout le monde connaît cette anecdote sur un tableau de Zeuxis représentant des raisins avec une si merveilleuse vérité que des oiseaux — Töpffer estime que ce furent des grives — s'y trompèrent, et vinrent les piquer. L'artiste qu'on félicitait d'un hommage si sincère, répondit avec raison : « Si j'avais aussi bien réussi à peindre le jeune garçon qui porte la corbeille de fruits, jamais les oiseaux n'auraient osé s'abattre sur les raisins. »

La tradition a conservé le souvenir d'œuvres plus importantes du même peintre : son *Hercule enfant étouffant deux serpents*. — *Jupiter sur son trône, entouré de tous les dieux de l'Olympe prosternés devant lui*. — *Pénélope et ses amants*, un *athlète*, et bien d'autres encore.

C'était le Michel-Ange de son siècle, il en avait les défauts et les qualités, et de plus il possédait une souplesse de talent que le rival de Raphaël n'a jamais connue.

Si nous descendons à cette peinture familière, dont les productions, à défaut d'un caractère prononcé, s'appellent tableaux de genre, précisément parce qu'elles n'appartiennent à aucun, nous trouvons Aristide, l'un des plus illustres et des plus féconds parmi ces grands artistes, peignant un vieillard qui enseigne à un enfant à jouer de la lyre. Echion représente une vieille femme portant deux lampes, qui faisaient ressortir

par l'éclat de leurs flammes vacillantes les traits décrépits de son visage, opposés aux attraits d'une jeune fille, à demi vêtue, près d'elle. Timanthe a représenté de petits satyres mesurant le pouce de Polyphème. C'est presque la même pensée que l'Albane a reproduite dans ses jeunes amours couchés sur un lion.

Ce sont là des raffinements ou des délicatesses qui ne se rencontrent qu'à l'époque où l'art a atteint, peut-être dépassé, sa perfection.

Je ne pousserai pas plus loin ces citations, en voilà assez pour établir que, sous les rapports du mérite, de la réputation et du nombre, les écoles grecques ne le cèdent en rien aux écoles italiennes du grand siècle des Médicis.

Mais, dans ces anecdotes si rebattues sur les artistes de la Grèce antique, il y a plus que des indices de leur talent, il y a des preuves d'une élévation de pensée qui n'accompagne pas toujours la perfection dans l'exécution matérielle. Timanthe voilant la face d'Agamemnon dans le *sacrifice d'Iphigénie*, est un trait qui montre la haute estime qu'il avait de l'intelligence de son public.

La beauté, la beauté parfaite, tel était chez les Grecs le but de l'art. Au temps de Périclès, ces notions étaient trop élevées et trop générales pour que les artistes demandassent à leurs juges de se contenter du froid plaisir résultant d'une ressemblance saisie, ou de la difficulté vaincue. Rien dans leur art ne leur était plus cher, rien ne leur paraissait plus noble que le but même qu'ils se proposaient.

Cette anecdote de Timanthe en est une preuve. Les artistes qui ne voient dans l'art que la reproduction servile de la nature, n'auraient pas reculé devant les contorsions de la douleur frénétique, pour représenter Agamemnon en face du sacrifice d'Iphigénie. Timanthe voile la figure du père. Ce n'est

pas impuissance, c'est le respect pour la beauté, il se soumet à sa loi suprême[1].

Voyez le Laocoon. Là, toutes les douleurs sont réunies : à l'agonie du père qui voit périr ses enfants sans pouvoir les secourir, s'ajoutent les tortures de l'homme déchiré par des serpents. Ici le sculpteur ne pouvait recourir à l'artifice de Timanthe ; force lui était d'aborder de front cette immense difficulté, et la tête de son Laocoon, immortel chef-d'œuvre d'expression de la douleur et de la souffrance, ne révèle ni cette rage, ni cet affreux désespoir qui seraient, en pareille circonstance, de toutes les passions les plus naturelles.

Les Grecs ne restèrent pas fidèles à ces principes. Chez eux, comme chez nous, l'art, bientôt après avoir touché à la perfection, tomba en décadence, et il se produisit alors deux systèmes : l'un, c'est celui des artistes les plus illustres, cherche la beauté idéale ; il ne s'arrête pas à représenter l'individu, mais l'espèce, la race, dans son type le plus noble, le plus excellent; pour lui *tout* homme n'est pas propre à représenter l'homme, mais celui-là seul qui offre le plus beau modèle de la forme humaine.

Dans l'autre système, l'artiste prend ou accepte comme également bon, tout ce qui existe dans la nature ; il n'admet pas de choix, et rien de ce qui est dans les limites de l'art, ne lui paraît indigne de l'art ; ce système se résume en ces deux mots : expression et vérité. Mais vérité sans choix, vérité brutale, vérité de daguerréotype, c'est-à-dire imitation servile de la nature matérielle.

Entre ces deux manières, il y a toute la distance qui sépare la copie de l'inspiration, l'observation isolée, individuelle, de la science fondée sur des faits généraux.

[1] Lessing.

Nous verrons ces systèmes constamment en opposition, et constamment aussi, nous verrons aux approches de la décadence, l'expression pittoresque l'emporter sur la beauté : à Raphaël succéder le Caravaggio. Nous verrons les Téniers, les Rembrandt, les Denner de l'Italie, admirables sans doute pour la vérité d'imitation, mais d'un goût trivial et souvent ignoble, l'emporter dans la faveur populaire sur le beau idéal, comme à Timanthe, à Zeuxis, à Appelles, succédèrent les Pauson, les Pyrécius, les Ctésiloque.

Ce dernier peignit Jupiter en bonnet de nuit, au mal d'enfant, secouru par les déesses de l'Olympe, qui l'aidaient à mettre au monde Bacchus. Ce tableau eut un si grand succès, qu'on le retrouve très-fréquemment reproduit en bas-relief. Ctésiloque vivait environ cent ans après Phidias ; vous voyez où en était déjà la décadence de l'art, et, soit dit en passant, la croyance populaire des païens en leurs divinités.

Quand la Grèce, après les victoires du consul Mummius, qui détruisit Corinthe 145 ans avant Jésus-Christ, devint province romaine sous le nom d'Achaïe, il y avait longtemps déjà qu'il ne restait plus de l'art grec qu'un glorieux mais stérile souvenir. Après la conquête, les artistes eurent assez à faire à subvenir aux premières nécessités de la vie ; sous ce régime l'esthétique ne fleurit guère, il ne fut plus question de systèmes, l'art suivit ses traditions que bien, que mal ; les artistes se dispersèrent, les plus éminents vinrent à Rome. La capitale du monde civilisé absorbait toutes les gloires et tous les talents.

Il y a cette différence essentielle entre l'art grec et l'art chrétien, que, tous les deux ayant consacré à la religion leurs plus hautes inspirations, l'un s'est attaché à la forme, et a cherché la beauté idéale du corps humain, l'autre s'est attaché à la pensée, à l'âme, c'est-à-dire à l'expression. Le païen, qui faisait ses dieux à son image, ne voyait dans la divinité rien

de plus parfait que la beauté corporelle. Vénus devait être la plus belle des femmes, Apollon le plus beau des hommes, Jupiter le plus majestueux. Le caractère divin, c'était la perfection dans la forme humaine.

Le chrétien, qui ne se fait pas une image taillée du Dieu vivant, voit dans la divinité l'intelligence et l'amour qui rayonnent partout dans la création, et dont notre âme immortelle n'est qu'une faible étincelle. Il n'abaisse pas Dieu à son niveau, il aspire à s'élever vers lui et, en représentant Jésus-Christ, c'est-à-dire la divinité qui a revêtu la forme humaine, il cherche le caractère divin dans l'expression de la pensée, et non pas dans la beauté de l'homme.

De là vient que la sculpture a été chez les Grecs l'art par excellence, parce qu'elle ne représente pas seulement la forme, elle fait plus, elle la crée, et que, dans le monde chrétien, c'est la peinture, parce que l'expression est son caractère distinctif; c'est par ce côté qu'elle excelle.

Ce fut un bonheur pour l'art moderne, car les peintures grecques ont péri, mais la sculpture dans quelques-uns de ses plus beaux chefs-d'œuvre est parvenue jusqu'à nous, et ces chefs-d'œuvre ont montré aux artistes de la Renaissance, ce que devait être l'étude de la figure humaine. C'est par l'étude des antiques que l'art moderne est arrivé à la perfection; par elle il a acquis ces connaissances techniques sans lesquelles l'expression ne saurait être vraie, harmonique et complète.

Ces antiques, originaux ou copies, arrivèrent en Italie en assez grand nombre. Quand Rome eut assujetti la Grèce, le triomphe du conquérant fut orné des œuvres d'Appelles, d'Aristide, de Zeuxis, de Timanthe, de Praxitèle, de Scopa, non pas comme de nos jours nous avons vu les chefs-d'œuvre ravis à l'Italie, devenir les glorieux trophées des victoires de Bonaparte, mais plutôt comme ces dépouilles des caciques du Mexi-

que, que les Espagnols envoyaient à Ferdinand et Isabelle, à titre de curiosités, de produits de l'industrie locale. Tout le monde connaît ce trait du consul Mummius, que je nommais tout à l'heure, lequel déclarait au pilote chargé de transporter à Rome ces chefs-d'œuvre de l'art grec, que s'il en égarait un seul, il serait tenu de le remplacer par un semblable.

La civilisation romaine ne tendait pas à encourager ni à honorer les arts de la paix; Rome était guerrière, comme Carthage était commerçante, et la Grèce artiste. Cependant Rome ne resta pas absolument étrangère au culte des beaux-arts. Il y eut dans la république quelques artistes, même parmi les patriciens. On cite un consul et un sénateur parmi les peintres de cette époque, mais en même temps on les cite comme des gens qui avaient dérogé; d'où il est évident que la peinture n'était plus considérée comme un art libéral, c'est-à-dire réservé au citoyen, à l'homme libre, mais qu'elle était descendue au rang de métier. Appelles n'eût pas été l'ami de César comme il le fut d'Alexandre le Grand.

Cependant ce serait exagérer que de dire que l'art fut entièrement négligé par les Romains; si un très-petit nombre d'entre eux s'y vouèrent, les artistes grecs qui abondaient à Rome y furent du moins encouragés jusque vers la fin du second siècle de l'ère chrétienne.

La peinture tomba dans une grande infériorité, mais la sculpture et l'architecture produisirent encore des chefs-d'œuvre jusqu'au temps d'Antonin[1]. Son prédécesseur, l'empereur Adrien[2], qui s'occupait lui-même d'architecture, était un protecteur très-éclairé de la sculpture, et les belles statues de son

[1] Né en 86, mort en 161.
[2] Mort en 138.



favori Antinoüs montrent assez ce qu'étaient encore les artistes grecs qui se trouvaient à Rome sous son règne[1].

Mais malgré quelques tentatives, surtout sous le règne d'Alexandre-Sévère[2], pour arrêter la décadence, elle fit de rapides et tristes progrès au milieu des troubles et du désordre général qui dissolvait l'empire.

Le génie des successeurs d'Appelles et de Zeuxis s'éteignit avec leur nationalité; ils descendirent rapidement du rang d'artistes à l'état de simple ouvrier. Du moment que l'art devint un métier, la pensée artistique s'éteignit; il ne resta que le procédé, encore dégénéra-t-il aussi entre des mains que ne conduisait plus le génie.

Lorsque Byzance devint la capitale de l'empire, les richesses artistiques de la Grèce qui avaient été transportées à Rome suivirent Constantin dans la nouvelle métropole; elles y furent en partie anéanties par les Iconoclastes, en partie détruites par les Barbares. En Italie, le peu qui restait debout subit le même sort.

De tant de chefs-d'œuvre dont les historiens nous ont conservé le souvenir, que reste-t-il? Une vingtaine de statues, pas un tableau, et quelques monuments architecturaux, à moitié dépouillés de leurs ornements, noircis par le feu des bivouacs, dégradés par les boulets des Barbares, enfouis sous des ruines, ou déshonorés par les plus viles transformations. Est-ce la peine de fouiller dans ce cahos, où tous les restes de la civilisation gisent pêle-mêle: institutions, morale, législation, langages, sciences et arts, pour y recueillir, informes et

[1] Le *Laocoon* passe pour avoir été fait sous Tibère; c'est une question controversée — on le dit de marbre de Cararre.

[2] Né en 209, empereur en 222 à 14 ans, assassiné en 225, à l'instigation de Maximin.

souillés, quelques misérables débris de ce magnifique héritage que nous avait légué la Grèce !

Nous ne nous arrêterons pas à inventorier les restes d'une gloire si complétement anéantie ; nous avons seulement voulu rappeler dans cette rapide esquisse que l'art antique a existé plus parfait et certainement aussi varié que l'art moderne. Entre eux il y a cet immense vide creusé par la destruction et l'ignorance, si justement appelées la Barbarie.

On peut dire que l'art a péri sous le flot des Barbares comme la race humaine sous les cataractes du ciel, à peine quelques individualités ont échappé pour en transmettre la tradition aux âges futurs. Ce ne fut que dans l'Orient qu'on garda quelques souvenirs de l'antiquité. Dans l'Occident les monuments furent dédaignés ou détruits [1].

L'art fut oublié, le procédé seul survécut. La mosaïque, la peinture à l'encaustique, à la détrempe, la miniature qui ornait les missels et les manuscrits, continuèrent la tradition d'un art avili.

Nous ne pouvons pas même mentionner la sculpture.

Le christianisme avait grandement contribué à amener ce résultat. Dans son zèle contre l'idolâtrie, l'Eglise refusait le baptême au nouveau converti qui aurait reproduit un ouvrage de l'antiquité ; elle excommuniait celui de ses membres qui copiait la statue d'un faux dieu ; de tels artistes étaient à ses yeux les agents de Satan. On poussa si loin la crainte que les images ne ramenassent au culte des idoles, que l'Eglise primitive, ou plutôt quelques-uns de ses membres, cherchèrent à inculquer la croyance que la figure de Jésus-Christ était basse et ignoble, afin d'éteindre jusqu'au désir d'en faire des représentations.

[1] Les plus belles statues des Musées de Florence et de Rome ont été retrouvées seulement dans le quinzième et le seizième siècles.

Une fois le christianisme devenu religion de l'Etat, cette opposition cessa ; bien plus, l'Eglise s'empara de l'art comme d'un puissant moyen de populariser ses croyances ; elle fut, quant aux sujets profanes, prohibitive autant qu'auparavant, mais elle encouragea l'art chrétien de tout son pouvoir. L'étude de l'antique, les sources du beau étant ainsi interdites, le goût corrompu et l'art limité à des types traditionnels devenus presque un dogme, l'art continua à dépérir, tout en produisant chaque jour davantage.

C'est du neuvième au douzième siècle que les ténèbres furent le plus épaisses, mais aussi qu'était la société à cette époque? Pas de sécurité et pas de durée,—mélange des races, —démembrement de l'empire carlovingien,—les lueurs de civilisation, que Charlemagne avait ranimées, s'éteignent au milieu des incursions des Sarrasins, des Slaves, des Hongrais.— Les querelles entre l'empire et la papauté achèvent la ruine de l'Italie. Toute civilisation semble périr au milieu de ce bouleversement général.

Mais déjà au onzième siècle, surtout au douzième, la société tend à se réorganiser ; ses nouvelles institutions commencent à s'enraciner ; les langues se forment et avec elles pointent déjà les premiers essais d'une littérature nationale.

Dans cette renaissance des nations, les sorts ne furent pas égaux ; l'Italie, malgré ses discordes civiles, malgré ses longues et cruelles guerres, est le foyer où se conservent encore les dernières étincelles de la civilisation européenne, tandis que, vers la fin du treizième siècle, en France, en Angleterre, en Espagne, les progrès s'arrêtent et que les peuples semblent retomber dans la barbarie.

Rechercher les causes de cette supériorité de l'Italie, serait nous écarter de notre sujet ; nous nous bornons à constater le fait. Partagée en un grand nombre de souverainetés, la pénin-

sule italienne offrait déjà au douzième siècle, comme la péninsule ibérique, cette rivalité entre les princes, les seigneurs et les municipalités, qui a été un si puissant stimulant pour les sciences, les lettres et les arts. Presque dans toutes les villes des cours, rivales de magnificence autant que d'intérêts, se disputaient les talents, et les princes tenaient à honneur l'amitié d'un grand poëte, d'un savant, d'un artiste. Le mérite, partout accueilli, pouvait changer de séjour sans changer de patrie, sûr de rencontrer toujours, dans le palais hospitalier, des juges éclairés et des protecteurs généreux.

L'architecture fut le premier d'entre les beaux-arts à profiter de cette renaissance. Elle avait mieux résisté aux convulsions du Bas-Empire que la sculpture ou la peinture; l'architecture n'était pas pour la nouvelle religion un simple auxiliaire, mais bien une nécessité. Toutefois, en Occident, les monuments attestent combien du huitième au onzième siècle le goût s'était dégradé; en Orient, la bizarrerie et la multiplicité des formes montrent que l'architecture ne s'y était pas moins éloignée de la simplicité si pleine de grandeur et de noblesse du style de la Grèce antique.

Posséder une belle cathédrale devint un des principaux points dans la rivalité des peuples, ou plutôt des communes et des villes, car à cette époque le sentiment de nationalité ne s'étendait guère au delà du territoire de la ville natale.

Alors que les plus riches citoyens habitaient des maisons de bois, que les rues non pavées étaient des fondrières pleines de boue, que le luxe des appartements consistait en une litière de joncs plus ou moins abondante, on voyait s'élever ces magnifiques cathédrales qui n'ont point été surpassées, ni même égalées dans les temps modernes.

C'est en Lombardie que se manifesta le premier élan populaire vers l'architecture, mais c'est la Toscane qui a eu la



gloire de produire les premiers architectes et les premiers artistes, dont les noms marquent les commencements de l'art moderne. C'est aux Toscans qu'appartient l'honneur d'avoir, les premiers, cherché à affranchir l'art de l'étroite et misérable ornière où le retenaient les ouvriers grecs ; ce furent en particulier les Pisans qui enseignèrent aux autres artistes à revenir à la nature et à étudier les anciens.

On n'avait pas encore découvert, sous les ruines où elles furent ensevelies, les principales statues antiques qui ornent aujourd'hui les grands musées, mais il restait encore assez de fragments de bas-reliefs, de sarcophages et même de statues pour que les artistes, s'ils l'eussent voulu, eussent pu étudier avec fruit l'antiquité grecque ; la pensée ne leur en venait pas même ; l'art était si bien devenu une routine, que nul ne songeait à lui ouvrir la voie du progrès.

Ce qu'on fit pendant les siècles de ténèbres, se réduisit à quelques sculptures grossières, telles qu'on en voit encore fréquemment dans la haute Italie, en particulier dans l'ancienne cathédrale de Vérone, dans l'église de Saint-Zénon, où le second fils de Charlemagne, Pepin, roi d'Italie, fut enseveli (en 810) ; dans la cathédrale de Modène, dans la primatiale de Venise, etc.

Les progrès commencent à se manifester vers le treizième siècle. Dans les ouvrages de sculpture et de peinture de cette époque, on reconnaît sans peine des réminiscences de l'antiquité, l'observation de la nature, un progrès vers l'expression.

C'est une circonstance remarquable que, dans sa renaissance, l'art ne se fraya pas une route nouvelle ; il retrace le chemin qu'il a parcouru comme un homme qui, s'étant égaré, revient au point de départ. Le style byzantin avait toujours dominé, la Renaissance est un retour aux meilleures traditions byzantines. L'art avait dégénéré ; on remontait à la source ;

quand on y fut revenu, il s'ouvrit tout à coup une voie nouvelle.

Il a fallu deux cents ans pour revenir à ce point de départ ; il n'en a fallu que vingt pour atteindre à la perfection. De la fin du treizième siècle au commencement du seizième, de Cimabue à Raphaël, c'est l'étude du style bysantin, de la nature et de l'antiquité qui détermine les progrès ; le Pérugin, qui fut le maître de Raphaël, appartient encore à la Renaissance.

LA MOSAÏQUE.

C'est dans les mosaïques, plus encore que dans les miniatures, qu'il faut chercher l'histoire de la peinture dans ces temps reculés. Elle est l'intermédiaire qui unit l'art ancien à l'art moderne. Ce procédé assure aux ouvrages une durée que la peinture ne peut pas avoir. Les Grecs l'avaient pratiqué avec succès ; ils le cultivèrent de préférence à tous les autres. Cela explique comment, dans la complète décadence de l'art, c'est la mosaïque qui a transmis le mieux les traditions de la peinture ; elle n'était pas comme à présent un procédé de copiste, ses compositions étaient originales.

Il y a bien dans les catacombes de Rome, à Naples, à Ravenne, et en quelques autres lieux, des vestiges de peinture proprement dite, remontant aussi haut que le quatrième ou le cinquième siècles, mais ils sont peu nombreux ; leur authenticité n'est pas non plus toujours constatée, de sorte qu'ils ne sauraient servir de base à une opinion raisonnée, quant à la marche que l'art a suivie.

Les Romains avaient tellement étendu l'usage de la mosaïque, qu'elle devint commune dans leurs habitations ; elle fut pour eux à la fois un objet de luxe artistique et de propreté

domestique; un simple pavé ou le précieux ornement des salles d'un palais. Quelques mosaïques antiques retrouvées dans les fouilles, montrent à quel degré de perfection les anciens avaient porté ce genre de peinture. Telles sont : la mosaïque d'*Hercule* à la villa Albani; celle de *Persée et Andromède* au musée du Capitole; *la bataille d'Issus*, trouvée à Pompéï.

Dans l'art chrétien, les mosaïques et les miniatures les plus anciennes sont toutes dans le style bysantin. La nature y est complétement ignorée, non-seulement dans le dessin de la figure, mais aussi dans les draperies, dont les plis raides et réguliers comme des lignes géométriques, n'ont ni grâce, ni vérité.

Cependant les têtes ne sont pas tout à fait dépourvues de mérite; elles ont quelquefois du caractère, mais en général l'expression a la rigidité du marbre, un air de spectre, une totale absence de vie; les corps sont allongés outre mesure, les proportions sont maigres, l'action est nulle; les figures n'ont pas même l'air de pouvoir agir. A bien des égards, les miniatures rappellent, surtout par le fini de l'exécution, la peinture chinoise.

A travers de si grandes défectuosités, on entrevoit parfois une intention, une pensée élevée, mal définie, vague, confuse, mais qui dénote un but intellectuel auquel l'art aspire sans pouvoir y atteindre. L'artiste est plus ambitieux que ne l'y autorise ses moyens d'exécution; il ne s'est pas encore formé un langage que déjà il voudrait exprimer des idées métaphysiques, et ce que Raphaël, avec toute la puissance de son génie et les ressources d'une époque si brillante par ses grandes découvertes, n'a pu accomplir à son entière satisfaction : la révélation de l'âme, la divinité humaine, si j'ose allier ces deux mots, les peintres bysantins le tentèrent, alors qu'ils ne pouvaient pas même reproduire la forme matérielle. Il en résulta

que les figures perdirent jusqu'au type de la nature humaine ; ce ne sont plus que des symboles mystiques.

Quelques siècles plus tard, l'art avait perdu jusqu'à cette présomptueuse mais noble ambition. Dans les mosaïques du dixième et du onzième siècles, il n'y a plus ni forme, ni action, la peinture est tombée même au-dessous des informes productions des Mexicains et des Indous dans l'enfance de leur civilisation.

On suppléa alors à l'infériorité de l'art par la richesse des ornements. La mosaïque se prêta admirablement à ce grossier mélange d'orfévrerie et de peinture ; l'or et les pierres précieuses étaient aisément introduits dans un travail de verroterie, et même ils y produisaient des effets qui, jusqu'à un certain point, légitimeraient leur emploi, si, dans des ouvrages qui s'adressent à l'esprit, à la pensée, le mérite ne devait être si exclusivement intellectuel que la valeur matérielle n'y disparaisse entièrement.

On fit à Constantinople des mosaïques dans lesquelles on glissait sous le verre coloré des feuilles d'or ou d'argent, des émaux, des pierreries, etc.

En ce genre, la fameuse *Pala d'oro* à Saint-Marc de Venise est un chef-d'œuvre que rien ne surpasse sous le rapport de la richesse de l'effet, mais qui n'est, au point de vue de l'art, qu'une curiosité et rien de plus.

Rome possède des mosaïques qui établissent, depuis le quatrième siècle jusqu'au douzième, une filiation non-interrompue. Les plus anciennes sont dans l'église de Sainte-Marie-Majeure : le *Siége de Jéricho,* la *Clémence d'Esaü ;* à Saint-Paul, hors des murs, le *Triomphe de Jésus* est du sixième siècle. A Saint-Pierre-ès-liens, il y en a du septième et du huitième : un *saint Sébastien*, une *Nativité*, une *Transfiguration*. A Saint-Jean de Latran, la célèbre mosaïque du Tri-

clinium est du neuvième siècle ; c'est le pape saint Léon qui l'a fait faire.

Venise est aussi un véritable musée pour la mosaïque. Les plus anciennes datent du dixième siècle ; elles sont l'œuvre d'artistes byzantins.

Les deux grandes mosaïques de la vieille église de Saint-Ambroise à Milan, dont l'une représente saint Ambroise qui s'endort en disant la messe, sont du onzième siècle et aussi l'ouvrage d'artistes bysantins. Ce sont encore des artistes grecs qui ont fait les mosaïques de la célèbre église de Montreale à Palerme, élevée dans le douzième siècle par Guillaume-le-Bon de Normandie.

Voilà suffisamment d'exemples pour établir la filiation non interrompue des œuvres en ce genre et la part considérable que les Grecs eurent alors en Italie dans la culture des beaux-arts.

L'église de Saint-Marc, à Venise, est sous ce rapport le monument le plus intéressant pour l'histoire de la peinture dans ces temps reculés, parce qu'elle renferme une collection d'ouvrages dont la succession arrive presque sans interruption jusqu'à nos jours. C'est là que je prendrai les quelques exemples qu'il me reste à citer pour compléter un sujet important par la place qu'il occupe dans l'histoire de la Renaissance. La mosaïque est devenue un métier, elle est descendue au niveau du travail d'un manœuvre, mais à l'époque dont nous parlons, les artistes les plus éminents s'y vouèrent.

En 1204, les Croisés, chemin faisant, prirent et pillèrent Constantinople. Le vieux Doge de Venise, Henri Dandolo, aveugle et plus qu'octogénaire, était à la tête de l'expédition. C'est dans l'église de Saint-Marc, en présence du peuple réuni pour entendre Ville-Hardouin, maréchal de Champagne, et les autres seigneurs français qui étaient venus solliciter les secours

de Venise, que Dandolo avait pris la croix, et, par son exemple, entraîné l'assemblée à se joindre aux Croisés.

Un si grand service méritait bien une grande récompense : les Vénitiens eurent une magnifique part dans les dépouilles de Constantinople. Une foule d'artistes byzantins et d'objets d'art furent transportés à Venise[1] et se répandirent en Italie. Il est facile de reconnaître l'influence de cette nouvelle invasion de l'école bysantine.

Dans les voûtes et la partie supérieure de l'église de Saint-Marc, les mosaïques sur fond d'or sont du onzième et du douzième siècles, très-caractérisées par les défauts que je signalais plus hauts, mais les mosaïques qui sont sous le portique, ou vestibule de l'église, et qui datent du treizième siècle, montrent des signes évidents de progrès, autant dans l'action des figures que dans une certaine ressemblance avec les formes antiques. L'art est entré dans une voie nouvelle ; ses premiers pas, il est vrai, sont faibles et incertains ; mais à tout prendre ils vont en avant.

C'est le nom d'un Pisan qui, dans cette branche, marque les premiers essais de la Renaissance. Mino de Turrita, né en 1225, fit, à Florence, une mosaïque où l'on trouve pour la première fois une indication du style moderne. En 1298 Giotto fit sa célèbre nacelle, NAVICELLA[2].

[1] C'est alors que les Vénitiens devinrent possessenrs des quatre chevaux de bronze que les Romains avaient rapportés de la Grèce, probablement de Corinthe ; ces chevaux suivirent Constantin de Rome à Byzance, où les Vénitiens les trouvèrent ; Napoléon les emmena à Paris, et, en 1815, ils revinrent occuper leur place au pied de la grande coupole de l'église de Saint-Marc.

[2] A Rome, sous le portique de Saint-Pierre. Il ne reste presque plus rien du travail de Giotto, par suite des nombreuses restaurations.

Cette mosaïque représente la barque de saint Pierre; le vaisseau dans lequel se trouvent les disciples est battu par la tempête; les vents sont personnifiés par des figures qui ont un peu l'air de démons. Dans le ciel sont les patriarches qui encouragent les apôtres; sur la droite du tableau, Christ soutient saint Pierre au-dessus des flots; de l'autre côté, un pêcheur regarde l'événement d'un air calme. Toute cette composition est allégorique; le vaisseau, c'est l'Eglise; la tempête, c'est Satan contre qui elle lutte; Christ est le roc, la pierre de salut; le pêcheur, c'est le vrai croyant.

Voilà un drame, des actions diverses, un tout dont les parties concourent à un même but. L'art s'est affranchi du type traditionnel; il est émancipé. Ce mérite, le maître de Giotto, Cimabue, l'avait eu avant lui.

Je viens de nommer deux noms grands dans l'histoire de la peinture, nous touchons presque à l'art moderne; mais avant de vous entretenir de ces deux artistes si justement célèbres, terminons en quelques mots ce qui reste à dire de la mosaïque, afin de n'avoir plus à nous en occuper.

Le sénat de Venise avait toujours mis un soin extrême à embellir la basilique de Saint-Marc; elle était le dépositaire des trophées de la république, comme jadis le Capitole l'avait été pour les dépouilles opimes rapportées par les généraux romains. Les ouvrages des artistes grecs avaient besoin d'être restaurés, le goût plus cultivé exigeait que quelques-uns de ces ouvrages fussent remplacés par d'autres plus conformes au progrès de l'art. On ne cessa donc presque jamais de travailler aux mosaïques de Saint-Marc.

Au seizième siècle, le SIÈCLE D'OR, comme l'appellent les Italiens en parlant de la splendeur des beaux-arts dans leur patrie, lorsque l'école de Venise brillait de tout l'éclat que le Titien, le Tintoret et Paul Véronèse lui donnaient simultané-

ment, le sénat décida que de grands travaux en mosaïque seraient ajoutés aux travaux immenses déjà achevés. Rizzo et Vincenzo Bianchini furent les premiers qui, dans cette nouvelle entreprise, réformèrent complétement cet art; c'est à Bianchini qu'on doit le célèbre *Jugement de Salomon,* qui est sous le péristyle de l'église.

Ces artistes furent dépassés par les deux frères Francesco et Valerio Zuccati, de Trévise, ou plutôt d'origine suisse, car leur famille était de la Valteline; leur père, Sébastien Zuccato, avait donné au Titien, encore enfant, les premiers rudiments de la peinture. Celui-ci rendit avec usure aux enfants les services qu'il avait reçus du père. Le Titien et le Tintoret fournirent aux Zuccati les cartons d'après lesquels ils exécutèrent leurs mosaïques; le concours de si grands artistes dit assez à quel haut degré d'estime s'était élevée cette branche des beaux-arts.

Mais, bizarre contradiction! plus l'art s'est perfectionné, plus l'artiste en mosaïque a déchu. Ne serait-ce pas que la lenteur du travail et la nature même du procédé, qui tient plus du métier que de l'art, s'opposent à l'inspiration, sans laquelle, cependant, l'art ne saurait exister? A-t-on jamais ouï parler d'un artiste parmi les ouvriers des Gobelins, dont les tapisseries imitent, à s'y méprendre, les plus belles peintures à l'huile? Ces ouvriers, tout merveilleux copistes qu'ils soient, n'en sont pas moins de simples ouvriers, le plus souvent ignorant jusqu'aux premiers éléments de l'art.

Quand la peinture était dans l'enfance, les mosaïstes étaient à la hauteur des peintres, mais aussitôt que les procédés de la peinture furent assez perfectionnés pour que l'artiste pût exprimer rapidement, avec force et vérité, la pensée qu'il avait conçue, aucun de ceux qui étaient capables de s'élever audessus du métier ne voulut plus s'astreindre à un travail lent et mécanique qui tue l'inspiration.

Les Bianchini, qui rivalisèrent de talent avec les Zuccati, n'étaient que des copistes. George Sand a raconté dans un petit roman les persécutions qu'ils suscitèrent aux Zuccati ; c'est une histoire pleine d'intérêt, un peu dramatisée, un peu enluminée, à la manière du feuilleton parisien. Au fond l'histoire est vraie.

Après ces artistes, les travaux de Saint-Marc furent continués, toujours sous la direction des peintres vénitiens les plus éminents.

Vers le milieu du dix-septième siècle cet art atteignit son plus haut degré de perfection ; une entreprise véritablement grandiose en fut la cause déterminante.

L'humidité de la vaste église de Saint-Pierre à Rome menaçait d'une prompte destruction les chefs-d'œuvre de la peinture à l'huile qui ornaient cette magnifique église ; on conçut, sous le règne d'Urbain VIII (1623 à 1644), grand protecteur des arts, l'idée de substituer aux originaux des copies en mosaïque. Le premier tableau d'autel ainsi exécuté est le *saint Michel*, copié par Calandra de Verceil. Paolo Christofori a fait la *sainte Pétronille* d'après le Guerchino, le *saint Jérôme* du Dominiquin, et le *Baptême de Jésus-Christ,* d'après Carlo Maratte.

Un mot sur la mosaïque au point de vue de la partie matérielle de l'art ne sera peut-être pas déplacé ici.

Que la mosaïque soit portative ou partie intégrante d'une construction, il faut qu'elle soit placée sur une surface solide, couverte d'un mastic qui prend en séchant la dureté du roc, et dans lequel l'ouvrier enfonce les fragments de pierres ou de verre colorés, dont l'assemblage doit former la peinture, comme le feraient les touches d'un pinceau.

On compte près de dix-huit mille nuances, nécessaires pour reproduire toutes les peintures ; ce nombre prodigieux rend la mosaïque en pierres naturelles excessivement dispendieuse. Pour remédier à cet inconvénient, on a imaginé de fabriquer des émaux en verre, opaque ou transparent, selon les besoins du sujet. L'ouvrier taille la pierre ou modèle le verre avec la bougie et le chalumeau, selon la forme que doit avoir la touche de couleur représentée par ce fragment. Ce fragment a la longueur nécessaire pour qu'il soit fermement enchâssé dans le mastic, longueur qui varie, ainsi que la grosseur, selon la dimension du tableau ; par exemple, les grandes mosaïques qui décorent Saint-Pierre de Rome, se composent de morceaux qui ont en moyenne deux et même trois lignes d'équarrissage, sur une longueur plus grande encore.

Quand l'ouvrier a planté tous les fragments de pierre ou de verre, il polit la surface avec de l'émeri, et donne la dernière polissure avec des feuilles de plomb ; opération qui ne laisse pas que d'offrir quelque danger, en ce que, le contact du plomb oxydant certaines couleurs, la surface de la mosaïque peut être facilement ternie.

Dans ce cas, il semble que le remède devrait être aisé, et qu'il suffirait de frotter de nouveau avec l'émeri pour atteindre une couche inférieure; il n'en est pas ainsi. L'ouvrier ne façonne que l'extrémité supérieure du fragment, de sorte qu'à l'intérieur la mosaïque, si on la coupait horizontalement, ne présenterait pas cette union intime entre toutes les touches de couleur, comme elle le fait à la surface dans une épaisseur très-mince.

Les grandes mosaïques, vues de près, n'imitent pas la peinture aussi bien que les tapisseries des Gobelins ; la laine a cet avantage très-grand sur un corps solide, que le léger duvet dont elle n'est jamais entièrement dépouillée contribue

à fondre les teintes les unes dans les autres, et rend ainsi la ressemblance avec la peinture si grande, qu'à quelques pas il est facile de s'y méprendre. Il n'en est pas de même de la mosaïque.

LA RENAISSANCE.

La mosaïque est si intimement liée à la peinture, que les réflexions qu'elle nous a suggérées sur l'état de l'art s'appliquent également à celle-ci. Il ne nous reste donc que quelques mots à ajouter avant de parler des premiers artistes de la Renaissance.

Tel était l'abaissement dans lequel les arts du dessin étaient tombés, que bien peu d'ouvrages antérieurs au treizième siècle soutiendraient la comparaison, pour la connaissance des formes, avec ces figures égyptiennes dont le simple contour, tout primitif qu'il soit, révèle cependant une certaine observation de la nature. Les peintres semblent n'avoir été, au dixième et au onzième siècles, que des fabricants d'images pour les églises, et l'on serait même autorisé à croire que si, par extraordinaire, l'un d'eux eût produit une figure où la vérité, l'expression, la vie eussent approché des chefs-d'œuvre de Raphaël, son ouvrage eût été condamné comme hérétique, pour s'être écarté du type traditionnel.

Or, ce type était pour le corps quelque chose d'assez analogue à une momie dans son enveloppe, point de forme, point d'action, point d'expression, partant point de vie.

Ces images qui, toutes, représentaient ou le Sauveur ou la Vierge, car, je le répète, l'Eglise s'opposait de toute sa puissance à la culture de l'art dans des sujets d'imagination, de

pensée purement artistique, et il n'est question à cette époque que d'objets consacrés au culte religieux, ces images étaient l'objet de la vénération du peuple, non comme portraits ou représentations de la divinité, mais comme symboles consacrés par des idées mystiques. Quelques-unes prenaient leur mérite dans une origine miraculeuse — l'art n'a rien à y voir — d'autres passaient pour l'ouvrage de l'apôtre saint Luc, et ce n'étaient pas les moins affreuses; on les adorait, mais on ne les admirait pas.

La plupart étaient faites par des peintres grecs; de là vient qu'on désigne cet ancien style sous le nom de style grec ou byzantin, lequel n'a certes pas de rapport avec l'antique.

La guerre des Iconoclastes et des Iconolâtres s'était terminée par une sorte de compromis, qui, chassant des temples les idoles sculptées, y avait admis les idoles peintes. Ce fait explique la prééminence que prit la peinture sur la sculpture.

Cependant, avant Cimabue, qui naquit en 1240 et mourut en 1300, on ne peut guère citer que Giuntà, de Pise, et Margharitone qui, le premier, peignit sur toile, non pas à l'huile, ce procédé n'était pas inventé, mais à la détrempe ou à l'encaustique. Il étendait une toile sur un panneau, l'y fixait au moyen d'une colle, et la couvrait ensuite d'une couche de plâtre. C'est à peu près ce qui se pratique aujourd'hui pour la peinture à l'huile, sauf que le panneau, devenu inutile, est ordinairement remplacé par un châssis, et qu'au plâtre on a substitué la terre de pipe.

Il y avait bien des écoles de peinture, mais il est aisé de comprendre combien peu ces écoles répondaient alors à l'idée que ce mot éveille de nos jours. On y enseignait le procédé et surtout la tradition des images, chose aussi sacrée à cette époque que l'a été la scolastique d'Aristote au seizième siècle. Seule l'école de Florence commençait à s'attacher à la forme;

elle entrait insensiblement, et presque à son insu, dans cette voie qui devait ouvrir la carrière à Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphaël.

NICOLAS de Pise. — CIMABUE. — GIOTTO.

Revenons aux premiers temps de la Renaissance.

NICOLAS de Pise (mort en 1270) est le premier artiste qui entra dans la nouvelle voie; son nom mérite donc une place dans notre mémoire.

Il y avait à Pise quelques bas-reliefs antiques qu'on y voit encore; l'un d'eux sert de sarcophage à la mère de la célèbre comtesse Mathilde, qui a fait don au saint-siége du territoire appelé depuis lors le patrimoine de saint Pierre [1]. Ce marbre antique représente une chasse d'Hippolyte ou de Méléagre, qui se retrouve si fréquemment sur d'anciens monuments, qu'il est à croire que ce sujet est la reproduction d'une œuvre capitale de l'antiquité grecque.

A force d'étudier ces figures, Nicolas de Pise se forma un style très-supérieur à celui de ses contemporains, par la beauté des formes et l'élégante simplicité des draperies. C'est lui qui a sculpté la chaire en marbre du baptistère de Pise, et à Bologne les bas-reliefs du tombeau de saint Dominique.

Comme architecte, ses œuvres sont plus remarquables encore. Michel-Ange Buonarotti, à l'apogée de son talent, ne

[1] Mathilde naquit en 1046. Son père était marquis de Toscane; il lui laissa par héritage la Toscane, Lucques, Modène, Reggio, Mantoue, Ferrare et peut-être aussi Parme et Plaisance. C'est chez elle, dans son château de Canossa, près de Reggio, que l'empereur Henri IV subit la fameuse pénitence que lui imposa Grégoire VII, le 25 novembre 1077. Mathilde mourut en 1125.

se lassait pas d'admirer l'église de la Trinité, à Florence, construite trois cents ans avant lui par Nicolas. C'est aussi Nicolas de Pise qui a élevé à Padoue la magnifique église de San-Antonio, *il santo,* et dans sa ville natale le clocher des Augustins, qui probablement servit de modèle à Bramante, pour le célèbre escalier du Belvédère, à Rome, deux cent cinquante ans plus tard.

Ainsi, dès le premier nom que nous avons à citer, nous trouvons ce fait si saillant, si étonnant dans l'histoire de la Renaissance, de la merveilleuse aptitude des artistes de cette époque à aborder, au point de vue pratique, toutes les branches des beaux-arts avec un succès si complet, qu'il devient difficile de les classer dans l'une de préférence à l'autre.

Les œuvres de Nicolas étaient nombreuses et répandues dans diverses parties de l'Italie; elles donnèrent aux artistes de nouvelles idées, une nouvelle théorie. Il semble que le terrain n'attendait que cette nouvelle semence pour produire une riche et abondante récolte. Jean de Pise, fils de Nicolas, suivit les traces de son père; André, aussi de Pise, son élève, fut le fondateur de l'école florentine, d'où sortirent Donatello, Brunelleschi et Ghiberti, les précurseurs de Léonard de Vinci et de Michel-Ange Buonarotti.

Pise a été pour les beaux-arts le berceau de la Renaissance; nous avons vu que Mino de Turrita, Pisan et contemporain de Nicolas, avait été, comme mosaïste, le réformateur de la peinture, nous verrons bientôt qu'elle grande et féconde influence exercèrent sur l'art les vastes fresques dont fut décoré le Campo-Santo de Pise deux siècles plus tard.

Cimabue (1240—1300) était élève des Grecs que le sénat de Florence avait fait venir pour diriger l'école de peinture. Tous les auteurs qui ont écrit sur la peinture s'accordent à

louer ses ouvrages, et, en effet, ils sont incomparablement supérieurs à tout ce qui s'était fait jusqu'alors depuis l'ère chrétienne ; ses groupes sont composés avec plus d'art, ses figures ont plus de vie, plus de naturel, ses draperies plus de mouvement et de grâce. Entre lui et ses contemporains, à plus forte raison ses prédécesseurs, la distance est infiniment plus grande qu'elle ne l'est entre lui et les grands maîtres du quinzième siècle.

Qu'on ne s'y trompe pas, cependant, les qualités de Cimabue ne sont encore que relatives. Telle était l'imperfection de l'art, que Cimabue lui-même suppléait à la faiblesse de l'expression et du dessin par des paroles écrites qu'il faisait sortir de la bouche de ses personnages, usage qui s'est continué longtemps encore après lui.

Giotto (1270—1336). — Cimabue, déjà dans la plénitude de son talent, se promenait un jour dans les environs de Florence ; arrivé près de la lisière d'un bois, en un lieu écarté, il remarqua un troupeau de chèvres gardé par un jeune garçon à demi nu, et fort occupé à tracer avec son bâton sur le sable le portrait de l'un de ses amis du troupeau. Le sculpteur Chaponnière en a fait le sujet d'une gracieuse statuette que tout le monde connaît.

Cet enfant, c'était Giotto. Cimabue, étonné de l'intelligence de son dessin, pria le père de Giotto de lui confier son fils pour en faire un artiste. Les progrès de l'enfant répondirent aux dispositions qu'il annonçait.

Il existe à Assises un monument de l'art du treizième siècle, des plus intéressants dans l'histoire de la peinture et de l'architecture, c'est l'église de Saint-François, de style gothique, commencée vers le milieu et terminée avant la fin du siècle ; il y a deux églises, l'une souterraine, l'autre superposée

à celle-ci ; dans la première, les fresques sont de Giotto, dans la seconde, elles sont de Cimabue ; ces peintures furent exécutées dans le cours de moins de dix années, et pourtant elles présentent dans leur succession tous les indices des progrès qu'allait faire l'art moderne. Cimabue a encore un style essentiellement byzantin ; Giotto, affranchi du style traditionnel, commence le style allégorique ; la pensée de l'artiste n'est plus restreinte que par l'impuissance des moyens d'exécution, et l'on voit, dans ces fresques mêmes, avec quel succès, il est permis de dire avec quel génie, Giotto marche à ce nouvel affranchissement, par l'étude de l'antique, l'observation de la nature, la recherche du vrai, la grâce naïve. Ces mains, ces pieds, qui, dans le style byzantin, se terminent en pointes allongées, chez Giotto ont une forme naturelle; les figures ont de la vie, les compositions un ensemble harmonique, les groupes une action concordante, des mouvements animés ; il y a dans ses peintures quelques têtes dont l'expression n'a pas été surpassée par Raphaël lui-même.

La transition de l'art byzantin à la peinture moderne est presque accomplie, Giotto a montré la route à suivre, il fait entrevoir le but, les deux siècles qui s'écouleront encore entre lui et Raphaël ne feront que développer les nouvelles théories indiquées par lui.

L'intime liaison qu'il entretint avec Dante — né en 1265, mort en 1331 — explique le caractère allégorique de ses peintures. Les fictions du poëte, qui prend Virgile pour guide dans l'enfer et le purgatoire des chrétiens, et l'enthousiasme universel que ces fictions excitèrent en Italie, prouvent combien l'esprit public se portait avec ardeur, dans les sujets d'imagination, au delà des légendes des saints et des martyrs qui, jusqu'alors, avaient exclusivement inspiré les peintres. La nouvelle poétique s'empara des beaux-arts aussi bien que des

lettres, cette révolution ne fut pas l'œuvre d'un homme, Giotto a seulement le mérite, et il est grand, d'en avoir été la première expression; c'est toujours dans le mouvement intellectuel de l'époque qu'il faut chercher les causes de ces grandes modifications dans les lettres ou les arts, que nous sommes trop disposés à attribuer exclusivement à l'artiste ou à l'écrivain dont le nom les résume le mieux.

Giotto paraît être le premier, parmi les artistes de la Renaissance, qui ait recommencé à faire des portraits. C'était se mettre à la recherche de toutes les qualités dont les peintres s'étaient jusqu'alors le moins souciés : le clair-obscur, les raccourcis, un coloris vrai, en un mot, la nature, la vie. C'est Giotto qui a transmis à la postérité les véritables traits de Dante et de Brunetto Latini; mais en ce genre ses plus intéressantes productions sont à Naples dans l'église de l'*Incoronata*, ses fresques qui représentent les sacrements sont remplies de portraits. Dans le *mariage*, c'est la reine *Jeanne* de Naples, de tragique mémoire, et son second mari, Louis de Tarente, qui seraient les deux époux, à en croire les guides de Naples et les auteurs qui les ont copiés; il n'y a qu'un obstacle à l'admission de cette légende, c'est que Giotto était mort depuis dix ans quand ce mariage eut lieu. Quoi qu'il en soit, les têtes sont charmantes, surtout celles du groupe de femmes qui sont derrière la princesse; des chevaliers, des musiciens, des anges, complètent cette composition.

Nicolas de Pise, qui mourut l'année même où naquit Giotto, avait été sculpteur et architecte, Cimabue fut architecte et peintre, Giotto réunit les trois talents. L'admirable clocher de la cathédrale de Florence est son ouvrage; les bas-reliefs et les statues qui décoraient la façade de cet édifice avaient aussi été dessinés par lui.

Le petit pâtre que Cimabue avait pris par la main pour

l'introduire dans la carrière des arts, devint un grand personnage dont les princes et les papes se disputèrent l'amitié. Boniface VIII l'avait fait venir à Rome, Clément V l'appela à Avignon, Robert de Naples le prit à son service, le grand Cana della Scala (Scaliger) voulut le retenir à Vérone; enfin il n'y eut presque aucune illustration contemporaine en Italie et en France, qui ne fût en rapport avec Giotto; il mourut en 1336.

Giotto a été à la peinture ce que Boccacio a été à la littérature italienne; l'un rendit sa prose flexible pour toutes les formes, l'autre donna à la peinture un langage propre à traiter tous les sujets.

Campo-Santo de Pise.

Entre le dôme et le baptistère, à Pise, s'étend un ancien cimetière d'environ quatre cents pieds de longueur, sur cent vingt de largeur, entouré de hautes murailles, et orné, à l'intérieur, dans tout son pourtour, d'une galerie où sont accumulés de précieux restes de l'art antique. La terre qui remplit ce parallélogramme a été, dit-on, rapportée de Jérusalem par des Pisans, pour complaire à ceux de leurs compatriotes qui tenaient à être ensevelis en terre sainte, sans avoir la peine d'y aller.

Trois chapelles, dont une est assez considérable, complètent ce monument, l'un des plus importants du moyen âge et des plus riches en souvenirs intéressants. C'est Jean de Pise qui en fut l'architecte; il le termina en 1283. Giotto était alors ce petit berger que nous avons vu occupé à dessiner le troupeau dont il avait la garde.

Giotto, habile et illustre, vint décorer de ses fresques les murailles du Campo-Santo. C'est lui qui a peint les sujets tirés du livre de Job; malheureusement le temps, l'humidité, et surtout les restaurations, ont à peu près détruit ces peintures.

Les fresques du Campo-Santo sont l'école la plus complète qui existe de la peinture de la Renaissance, et, de plus, ce sont de très-curieuses illustrations des idées qui circulaient alors dans la société : les terreurs de l'enfer, l'approche de la mort, le jugement dernier, les joies du paradis; voilà le fond de cette mysticité populaire qui s'explique par les grandes commotions politiques qui agitaient l'Europe, le peu de sûreté pour les biens et pour la vie, non-seulement chez les hommes obscurs, mais aussi dans les familles les plus illustres, enfin les fléaux qui décimèrent les populations [1].

Partout on retrouve des traces de cette terreur, soit dans les sujets que nous venons de nommer, soit dans ces peintures très-fréquentes où l'on voit la Vierge couvrir de son manteau une foule agenouillée et composée de toutes les classes, du pape au sacristain, du serf à l'empereur.

Très-fréquemment aussi on voit des moines, des évêques, des cardinaux et des papes figurer parmi les damnés. A défaut de l'imprimerie, qui n'existait pas, la peinture révélait cette opinion publique qui n'avait pas encore de nom, mais n'en était pas moins vivace, et dont Arnaut de Brescia — 1100 à 1155 — avait été en Italie l'organe éloquent et populaire. Dante a dû l'immense effet qu'il produisit de son vivant même, bien moins à son mérite littéraire, que si peu de gens étaient alors en état d'apprécier, qu'à la popularité des images qu'il traçait avec tant d'énergie.

[1] Dans le onzième siècle, la peste (sous ce nom il faut entendre toutes les grandes maladies contagieuses) paraît six fois en Italie, toujours pendant ou après des famines. Dans le douzième siècle, la peste règne pendant vingt-cinq ans; dans le treizième, les Croisés la rapportent dans toute l'Europe; au quatorzième, de 1347 à 1350, la peste noire qui, d'après ce que les écrivains en racontent, aurait eu de grandes analogies avec le choléra asiatique.

Ces mêmes images se retrouvent sur les murs du Campo-Santo de Pise. Elles y forment ce qu'on appelle un cycle, c'est-à-dire une série de sujets qui composent un ensemble complet. Nous verrons plus tard que les fresques de Michel-Ange, à la chapelle Sixtine, les stanze et les loges de Raphaël au Vatican, ont été conçues dans ce système, généralement adopté au moyen âge, presque inconnu de nos jours, par la raison que l'art n'a plus à accomplir des entreprises aussi vastes, aussi intimement liées aux croyances populaires, aussi importantes par la pensée qu'elles illustrent, que par leurs colossales proportions. Quel souverain, quelle nation, songeraient aujourd'hui à entreprendre des travaux tels que ceux achevés par Jules II et Léon X, et avant ces papes par des marchands comme les Médicis, ou par la petite république de Pise?

Gozzoli, Buffalmacco, Simone Memmi, les deux Orcagna, André et Bernard, et un ou deux autres peintres moins illustres, voilà, avec Giotto, quelle fut la réunion des artistes qui conçut et acheva cette grande œuvre du Campo-Santo.

La *Danse des Morts*[1] ouvre la série des fresques peintes par les deux Orcagna. Tout un monde de riches et d'heureux se livre aux plaisirs, mais la mort approche à grands pas, elle moissonne les rois, les reines, les princes de l'Eglise, la jeu-

[1] Holbein a traité ce même sujet dans des peintures à la maison commune à Bâle; les dessins originaux sont à Saint-Pétersbourg, ils représentent une succession d'épisodes, formant une sorte de procession plutôt qu'un tableau. Les peintures du cimetière de Bâle, faites en 1543, ont été à tort attribuées à Holbein; la similitude des sujets a fait l'erreur. — La Danse des Morts s'appelle aussi *Danse Macabre*, du nom d'un poëte allemand, Macaber, qui a fait sur ce sujet un poëme fort populaire de son temps, tout à fait oublié de nos jours.

nesse, la beauté, elle dédaigne les malheureux qui l'invoquent; des anges et des démons se disputent les âmes des corps qui ont déjà succombé. — Plus loin les Trois Rois (les Mages) chassent dans une forêt, ils arrivent devant trois tombes ouvertes renfermant trois cadavres à différents degrés de décomposition. Solennel appel à la repentance.

Le *Jugement dernier* et l'*Enfer* viennent après.

Dans le *Jugement* se trouve la même pensée que Michel-Ange a exprimée dans son immense fresque de la chapelle Sixtine : c'est la Vierge qui intercède pour les pécheurs ; Jésus n'est pas le Sauveur des hommes, mais leur juge, et un juge terrible.

A beaucoup d'égards ces deux peintures se ressemblent quant à la manière dont le sujet est conçu, pour l'exécution c'est autre chose. Il ne faut pas chercher chez les artistes du quatorzième siècle, je ne dis pas la science du nu, telle qu'elle se trouve dans les œuvres de Michel-Ange, cela va sans dire, mais même cette honnête médiocrité de dessin et d'agencement des figures, dont le moindre artiste moderne ne saurait se passer. Chez Gozzoli, Buffalmacco, les Orcagna, l'expression est le plus souvent admirable ; il y a telle figure dans ces fresques qui, sous ce rapport, n'a jamais été surpassée; il y a dans ces compositions l'énergie et la naïveté d'une nature riche mais primitive ; la pensée est sérieuse, abondante, originale, mais son expression est incorrecte, quelquefois même tout à fait puérile.

Dans une autre fresque, B. Orcagna a représenté le paradis, complétant ainsi les quatre fins de l'humanité : la vie, la mort, le jugement, la punition ou la récompense.

Les deux Orcagna, de quelques années seulement plus jeunes que Dante, furent appelés à peindre au Campo-Santo, lorsque les poésies de la *Divine Comédie* étaient dans toute leur

popularité; il n'y a donc rien que de très-naturel dans les rapports évidents qu'on remarque entre les fresques du Campo-Santo et le poëme; mais il n'en est pas de même d'une autre peinture représentant l'enfer tel que Dante l'a décrit sous la forme de cercles superposés les uns aux autres, et qui se trouve dans le Frioul, à l'abbaye de Sesto; la date est de près de cent ans antérieure à celle du poëme, d'où il faut conclure que ces images qui nous paraissent aussi fantastiques que poétiques, étaient considérées au quatorzième siècle comme aussi vraies qu'elles étaient populaires.

Entreprendre de tels sujets et réussir à les représenter avec grandeur, quoique d'une manière très-imparfaite dans les qualités qui charment les yeux, voilà qui prouve l'immense progrès que l'art avait fait sous l'influence de Giotto.

André Orcagna fut aussi architecte et sculpteur. Il fut l'élève d'André de Pise, qui l'était lui-même de Jean de Pise, fils de Nicolas. On aime à rappeler ces filiations; ce sont les titres de noblesse des artistes. C'est André Orcagna qui, le premier, substitua aux ogives du style gothique, les voûtes à plein cintre. La *loggia dei Lanzi*, à Florence, peut-être le plus magnifique portique qu'il y ait au monde, construite sur les dessins d'Orcagna, marque ce nouveau style qui fut une complète révolution dans l'architecture.

DES ASSOCIATIONS DE PEINTRES.

L'art accomplissait déjà des prodiges, mais il n'avait pas encore marqué sa place dans la société. Treize ans après la mort de Giotto, en 1349, les peintres fondèrent à Florence une académie sous l'invocation de saint Luc. Déjà en 1290 il

s'était formé à Venise une association semblable et sous le même nom ; à vrai dire, c'étaient moins des académies que des corporations de métiers, où l'on discutait, non sur l'avancement de l'art, mais sur les intérêts des artistes ; c'était une sorte d'association ou d'assurance mutuelle pour les sociétaires et leurs familles.

Dans ces temps, à peine sortis de la Barbarie, la connaissance de certains arts était difficile à acquérir, les avantages lents, rares et incertains ; alors les princes, les seigneurs, les municipalités, crurent devoir assurer des encouragements à la plupart des professions, soit par des priviléges qui leur garantissaient le monopole de leur industrie, soit par la concession de droits de juridiction ou par l'exemption de certaines charges publiques.

D'un autre côté, les lois n'étaient guère que des déclarations de principes, elles n'avaient pas assez de force, elles n'étaient pas assez profondément entrées dans les mœurs pour protéger l'individu contre les violences; faute d'être puissant soi-même, on cherchait à se mettre sous la protection d'un seigneur, d'une église, d'une commune ; c'est ainsi que peu à peu les nobles, isolés dans la campagne, se firent recevoir bourgeois de la ville voisine, et que les artisans obscurs formèrent entre eux des associations, plus tard des corporations de métiers. Les métiers se groupèrent par quartiers, par rue; on en voit encore de nombreux exemples en Italie, où cet usage a survécu aux corporations, devenues de simples confréries de charité.

Ainsi, d'un côté les puissants, soit par politique, soit pour se faire de l'argent, encourageaient la formation de ces communautés, auxquelles ils vendaient le privilége d'exercer exclusivement une profession, et peu à peu des franchises et des libertés qui bientôt firent partie du droit public, nous ne pou-

vons pas encore dire des chartes constitutionnelles. — D'un autre côté, pour exercer un état, un métier, il fallait appartenir à la corporation qui en avait le privilége, et pour cela lui payer une somme souvent très-forte, si déjà l'on n'en faisait partie par droit de naissance ; il fallait, de plus, s'engager pour de longues années au service d'un maître dont on devenait l'esclave bien plus que l'apprenti, et auquel on payait une grosse rétribution, en retour de l'instruction qu'on en recevait.

De là les secrets du métier, les procédés; de là l'initiation graduelle de l'élève, et pour celui-ci, devenu maître à son tour, le besoin de se récupérer par les bénéfices qu'il trouvait dans l'association, des sacrifices qu'il avait faits pour y entrer.

La puissance de ces corporations s'étendit quelquefois non-seulement sur tout l'état dont elles faisaient partie, mais sur plusieurs autres, et même sur l'Europe entière, comme ce fut le cas pour les francs-maçons.

Non-seulement cette organisation embrassait tous les métiers, les arts purement mécaniques, mais ceux même d'une nature plus relevée, plus intellectuelle, ceux que l'antiquité avait regardés comme le patrimoine des hommes libres et des citoyens, et honorés en conséquence, du nom d'arts libéraux.

C'était parquer la civilisation, établir des castes, enchaîner le progrès, aussi ne faut-il pas s'étonner de la lenteur de l'industrie et des arts à se développer au moyen âge. Cependant ce serait manquer à la vérité que de nier qu'à l'époque où cette organisation prévalut, elle a rendu des services compensant ses inconvénients. Par exemple, si elle établit dans le style des peintres d'une même école, c'est-à-dire d'une même ville (car il n'y avait qu'une corporation de même nature dans une ville), une uniformité telle qu'il est presque impossible de reconnaître l'individualité, elle assura la connaissance des procédés qui faisaient la supériorité de l'école; on avan-

çait lentement, c'est vrai, mais en cherchant à faire un pas en avant, on ne courait pas la chance de perdre la trace du pas qui avait précédé.

Quand la peinture tomba dans cet abaissement, qu'elle n'était plus considérée que comme un accessoire, les peintres ne formèrent pas une corporation distincte ; ils n'avaient pas même l'importance des menuisiers, des boulangers, des tisserands, etc., etc., ils se confondirent avec les autres artisans qui concouraient avec eux à la confection des mêmes ouvrages, tels que les doreurs, les coffretiers, les vernisseurs, et quelquefois les selliers et les gaîniers, parce qu'à cette époque la mode était de mettre partout de la peinture, sous forme d'ornement ou d'armoiries. On peignait les meubles, les armes, les coffres, les bahuts où le trousseau de la jeune mariée était renfermé. Beaucoup de peintures du treizième et du quatorzième siècles, qui figurent dans les collections, ont été détachées de meubles de ce genre.

Quant aux images placées au-dessus des autels, elles ne se faisaient point au quatorzième siècle comme à présent, séparées de leurs ornements accessoires. On formait d'abord en bois les dyptiques, ou tables à plusieurs compartiments se repliant les uns sur les autres, et on les chargeait avec profusion d'ornements sculptés représentant une multitude de tabernacles, de pyramides, de niches dans le goût *tudesque*, plus généralement appelé *gothique*. C'est au milieu de tous ces ornements que le peintre plaçait de petites figures de saints ; le menuisier, ou sculpteur en bois, lui réservait aussi quelques surfaces pour peindre des sujets. Souvent on ajoutait à ces autels une espèce de gradin divisé en plusieurs compartiments, entre lesquels on peignait des sujets d'histoire sacrée, ou de pure fiction, puisés dans des légendes traditionnelles plus ou moins apocryphes et absurdes sur la vie de Notre-Seigneur ou de la Vierge.

Voilà quelle était encore au quatorzième siècle la part qu'on faisait à la peinture dans la décoration de l'autel qui, dès le siècle suivant, fut le but le plus élevé de l'art, la plus brillante, la plus honorable distinction accordée à l'artiste!

Dans plusieurs de ces dyptiques le nom du menuisier précède celui du peintre.

Les chroniqueurs montrent que l'on ornait de peintures, non-seulement les écus en usage à la guerre ou dans les tournois, mais encore plusieurs pièces de l'équipement du cheval, telles que la selle et l'armure dont on couvrait son poitrail et ses flancs; les selliers et les fourbisseurs furent ainsi les associés des peintres. On rangea dans la même catégorie les ouvriers qui préparaient les murailles pour les peintures à la détrempe.

Quel que fût le sujet représenté par la peinture, on ne manquait jamais d'y mettre de l'or, on en chargeait le fond des tableaux, les nuages qui environnaient les saints, l'auréole autour de leur tête, leurs vêtements, etc., et les doreurs qui faisaient ces travaux mettaient aussi leur nom à côté de celui du peintre.

Les dorures du fond des tableaux disparurent au commencement du quinzième siècle, mais celles des vêtements augmentèrent; vers la fin du même siècle l'usage de l'or fut restreint; il ne fut entièrement abandonné que vers le milieu du siècle suivant, quand Raphaël était déjà descendu dans la tombe depuis plusieurs années.

Avant de quitter ce sujet, entrons dans quelques détails sur une association que j'ai nommée tout à l'heure, et qui fut la plus puissante, la plus vivace, et la plus célèbre de toutes, je veux dire celle des francs-maçons.

DE LA CORPORATION DES FRANCS-MAÇONS.

Thomas Hope fait observer avec infiniment de raison, qu'un des faits les plus remarquables du moyen âge, c'est la parfaite analogie de l'architecture religieuse en Europe, dans des contrées fort éloignées les unes des autres, et cela à une époque où les communications étaient si rares, si lentes et si difficiles, que les améliorations dans les arts usuels mettaient souvent bien des années pour parvenir à la ville la plus voisine. Au contraire, en architecture — l'art le plus difficile, le plus compliqué, par les connaissances variées qu'il exige — les moindres changements dans le goût du jour parviennent simultanément, jusqu'aux distances les plus reculées, avec une rapidité qui, même de nos jours, serait surprenante.

Par exemple, quand l'ogive prit la place de l'arc plein-cintre, cette transformation s'exécuta presque simultanément dans toute l'Europe ; des églises, à moitié bâties dans l'ancien style, furent achevées selon le mode nouveau. Aujourd'hui, rien de plus variable que l'architecture religieuse; dans le même pays, dans la même ville, à Paris, et surtout à Londres, presque dans la même rue, on trouve tous les styles, du grec au chinois, de l'égyptien au gothique.

A l'époque où furent élevées ces magnifiques cathédrales, ces chartreuses, ces monastères qui excitent toujours notre admiration, tout ce qui ne vivait pas dans les châteaux forts, magistrat ou manant, riche ou pauvre, noble ou serf, habitait des maisons de bois, des cabanes ou des huttes; il s'élevait bien ci et là quelques constructions en pierres, flanquées d'une tour, avec créneaux et mâchecoulis; mais c'étaient plutôt des postes de défense que des demeures choisies pour l'agrément. Il n'y avait, pour ainsi dire, pas d'architecture civile,

et l'architecture militaire obéissait naturellement aux exigences spéciales de localité et de défense.

Au moyen âge, les laïques, depuis le plus petit bourgeois jusqu'au souverain lui-même, ne cherchaient dans leurs demeures qu'un asile et un abri ; ils ne songeaient pas à leur donner une élégance qu'ils n'eussent obtenue qu'aux dépens de leur sûreté. La société ne demandait pas non plus cette multitude d'édifices publics qui servent maintenant à nos affaires et à nos plaisirs. L'architecture civile n'exigeait donc pas une grande habileté et n'offrait pas au talent une carrière digne de lui. Les églises et les monastères, voilà les seuls édifices où l'on pût allier la grandeur à l'élégance.

L'architecture religieuse seule était populaire, seule elle intéressait les sentiments les plus vifs à cette époque. C'est en Lombardie que la Renaissance commença — richesse du pays, esprit industriel, organisateur, le mot *Lombard* en a été pendant longtemps l'expression. — Quand Rome fut négligée, quand Pavie, Ravennes, Vérone, furent successivement élevées au rang de capitales, et qu'une foule d'autres cités se développèrent autour d'elles, embellies par Théodoric, roi des Goths[1], et ses successeurs, empressés de signaler leur zèle pour la nouvelle foi en couvrant le pays d'églises et de monastères, l'architecture dut tenir le premier rang parmi les arts cultivés chez les Lombards.

Le style lombard a précédé le gothique ; on en voit encore d'assez curieux échantillons à Brescia et surtout à Vérone ; les portes basses, les voûtes surbaissées, les maigres colonnettes et les lourds piliers, les ornements informes, isolés : voilà les caractères de ce style ; c'est l'enfance de l'art. Déjà à cette époque reculée, les habitants de Côme, qui, de nos

[1] Élu en 420.

jours encore, fournissent la plus grande partie des tailleurs de pierres, s'adonnaient si généralement et avec tant de succès à l'architecture, que le titre de *magistri comacini*, c'est-à-dire maîtres de Côme, était le nom générique de tous ceux qui appartenaient à cette profession, même antérieurement au huitième siècle[1].

Les corporations de métiers étaient en pleine vigueur en Lombardie; celle des francs-maçons y était puissante entre toutes. Mais les priviléges exclusifs, dont ces corporations jouissaient, ne s'étendaient naturellement pas au delà du pays ou même de la ville où la corporation était reconnue. Les francs-maçons seuls avaient formé une association qui embrassait toute la Lombardie. Un pouvoir auquel le monde entier, je veux dire le monde chrétien, se soumettait alors sans contestation, celui des papes, étendit le privilége exclusif des francs-maçons sur toute la chrétienté ; ce n'est pas, dans l'histoire, l'exemple le moins remarquable de la suprématie que le saint-siége a exercée dans ces temps reculés.

Les francs-maçons pouvaient être considérés comme des ouvriers de l'Eglise, puisque dans les pays nouvellement soumis à l'autorité papale, ils pourvoyaient à l'un des premiers besoins du culte. C'est à ce titre qu'ils obtinrent la protection des papes.

C'est au neuvième siècle que les bulles papales confirmèrent aux corporations des francs-maçons les priviléges qu'elles avaient obtenus de leurs souverains respectifs. De plus, elles leur donnèrent le droit de relever directement et uniquement du saint-siége; leur garantirent l'entier affranchissement de toutes lois et statuts locaux concernant soit les corvées, soit les impôts; leur donnèrent le pouvoir de fixer elles-mêmes le taux des salaires et, dans leurs chapitres généraux, tout ce qui

[1] Muratori.

appartenait à leur gouvernement intérieur ; défense fut faite à tout ouvrier ou architecte d'établir aucune concurrence avec elles, et à tout souverain de soutenir ses sujets dans une telle rébellion contre l'Eglise ; il fut enjoint à tous de respecter ces franchises sous peine d'excommunication. Le pontife sanctionna des procédés si arbitraires par l'exemple d'Hiram, roi de Tyr, lorsqu'il envoya à Salomon des architectes pour construire le temple de Jérusalem !

Encouragé par de si grandes immunités, on chercha de tous côtés à entrer dans ces corporations. Cependant, je dois le dire en passant, ni les francs-maçons ni les bulles du pape n'eurent accès dans l'empire grec. Les formes primitives établies par l'Eglise grecque se sont conservées jusqu'à nos jours presque sans altération. En Espagne, où la domination des Sarrasins a duré si longtemps, les chrétiens copièrent presque exclusivement le style des Maures, et ce ne fut que lorsque le catholicisme eut obtenu une prépondérance décidée que le style gothique prévalut dans la construction des églises et des autres édifices.

Partout ailleurs, dans la chrétienté, les loges se multiplièrent et grandirent rapidement en importance. Il y eut alors trois styles très-distincts : le style byzantin, le style mauresque et le gothique. Sainte-Sophie à Constantinople, bâtie par l'empereur Justinien, au dixième siècle, et Saint-Marc à Venise, sont les types de l'architecture grecque ; les coupoles en sont le caractère distinctif. C'est en Espagne que se trouvent les plus beaux modèles de l'architecture mauresque : à Grenade, pour le style orné des palais ; à Cordoue, la cathédrale, pour le style religieux (construite, au huitième siècle, par Abderame Ier). L'architecture gothique a couvert l'Europe de ses monuments ; elle se divise en deux branches : l'architecture primitive, dont on retrouve encore des traces au douzième



siècle et même jusqu'au treizième, et le style gothique orné, dont on admire encore tant de chefs-d'œuvre en France, en Allemagne, surtout dans les Pays-Bas, en Angleterre, en Espagne, en Italie, où le dôme de Milan est la merveille de ce genre.

Dans ces deux divisions la pensée est la même : l'ogive substituée au cintre ; mais dans le second style elle est parfaite. Ce qui établit plus particulièrement la différence entre ces deux styles gothiques, c'est, dans le gothique moderne, la hardiesse des constructions et l'ornementation de toutes les parties comparées à la lourdeur et à la nudité du gothique primitif. Ainsi, l'ogive devient beaucoup plus allongée ; les fenêtres, longues et étroites, prennent la forme d'une flèche ; les tours se dessinent dans les airs comme une dentelle percée à jour ; toutes les arêtes, toutes les faces de ces énormes contre-forts qui, à l'extérieur, appuient et soutiennent les voûtes, sont couvertes de statuettes, de monstres aux formes les plus bizarres, de niches, de figures géométriques en relief, ou découpées à jour, et sous lesquelles disparaît la lourdeur réelle des formes primitives.

Ces constructions dans le style gothique ont été l'œuvre principale des francs-maçons. Les corporations italiennes se réunirent et se constituèrent en une seule grande association ou confrérie, à laquelle toutes les autres se subordonnèrent ou avec laquelle elles fraternisèrent.

Le franc-maçon était souvent obligé de se rendre seul, d'un pays fort éloigné, au rendez-vous fixé à la troupe ; il n'avait, sur ce point, pas plus de liberté que n'en a de nos jours un soldat incorporé dans un régiment. Or, à cette époque, point d'auberge, point de sûreté sur les routes. Pour y suppléer, les francs-maçons se lièrent entre eux par un contrat d'assistance, d'hospitalité, de bons services ; et pour empêcher que des personnes étrangères à la corporation ne profitassent frau-

duleusement des avantages qu'ils s'assuraient ainsi, ils instituèrent le serment du secret et des signes de reconnaissance.

Il y avait à la tête de chaque troupe un chef, et chaque escouade de dix compagnons avait son maître et un certain nombre d'apprentis. Sur le lieu où ils devaient travailler, ils commençaient par former une espèce de camp composé de baraques pour leur logement, et ils organisaient militairement toutes les branches de leur service; aux pauvres ils demandaient des corvées, aux riches des matériaux, des transports; tout cela leur était accordé soit par dévotion, soit à titre de commutation de peine ecclésiastique. Au besoin ils appelaient à eux d'autres frères..... quand tout était terminé, ils levaient leur camp pour aller chercher fortune ailleurs; mais les travaux de constructions occupèrent presque toujours plusieurs générations et souvent ne furent pas même achevés, témoin le grand nombre de cathédrales qui de nos jours sont encore incomplètes.

Chaque membre de la corporation avait voix aux assemblées du chapitre selon son grade, et, dans l'exécution, chacun en ce qui concernait les détails, suivait sa propre idée, ou tout au moins avait une certaine indépendance.

Il en résulta que, tout en restant fidèles aux proportions et à l'harmonie du plan général de l'édifice, les francs-maçons négligèrent l'unité et l'homogénéité dans les ornements; ceux-ci étant des parties purement accessoires, on les abandonna au caprice individuel des maîtres chargés de les exécuter. Par exemple, l'architecte décidait que la nef serait divisée en un certain nombre d'arceaux, soutenus par des piliers ou des colonnes dont il fixait les dimensions, mais il laissait à chaque artiste le soin de dessiner les détails, les figures, les ornements sculptés, dont le goût est souvent fort étrange dans un édifice religieux. De là cette étonnante variété si ca-

ractéristique dans presque tous les édifices gothiques; les colonnes, leurs bases et leurs chapitaux, les architraves, les bas-reliefs, les corniches, en un mot toutes les parties secondaires, présentent autant de formes différentes qu'il y a eu d'individus employés à les exécuter. Ceci explique le problème, autrement incompréhensible, de l'incroyable variété d'images que présente la partie ornementale d'une église gothique, telle par exemple que la cathédrale de Strasbourg ou la chapelle de Henri VII à Westminster.

Les francs-maçons, jaloux de s'assurer exclusivement les bénéfices de leur art, renfermèrent dans un profond mystère tout ce qui tenait à leur corporation et à leur profession; ce n'était que lentement, par degrés, sous la foi d'un serment terrible, après de longues épreuves, qu'ils initiaient leurs apprentis à leurs travaux; ils cachaient avec un soin scrupuleux, même ils détruisaient tous les calculs et les plans qui auraient pu divulguer leurs procédés. De là vient que, malgré les nombreux et magnifiques monuments qui attestent de leur talent, ils n'ont rien laissé qui pût contribuer à répandre après eux les principes de l'art et de la science.

Chose singulière! l'influence de la franc-maçonnerie sur l'architecture ne se fit nulle part moins sentir que dans le lieu même d'où elle avait tiré sa principale force, je veux dire Rome. Les ressources et la population de la ville éternelle, dans les premiers siècles du christianisme, avaient toujours été en déclinant. Les anciens temples du paganisme, le Panthéon, par exemple, les basiliques [1] et les églises bâties par

[1] Chez les anciens ce mot signifiait la demeure d'un roi; plus tard l'édifice où se rendait la justice, et même le bâtiment où les marchands allaient traiter de leurs affaires. Dans les premiers temps du christianisme on se servit des basiliques pour célébrer le culte, et le nom a fini par rester aux grandes églises.

les premiers chrétiens, suffirent, et au delà, aux besoins du culte; il y eut peu de constructions nouvelles[1].

La seule modification généralement accueillie à Rome dans les édifices religieux, ce fut le clocher. Quand il apparut, du septième au huitième siècle, on ajouta ce nouvel appendice à toutes les anciennes églises[2]. Il est à remarquer que les clochers de Rome, quel que soit d'ailleurs le style originel de l'édifice, présentent tous à peu près la même forme, et portent le cachet de la même époque.

Et maintenant permettez-moi d'attirer votre attention sur l'un des faits les plus remarquables dans l'histoire des beaux-arts.

C'est surtout au onzième siècle, que l'élan religieux et la rivalité de peuple à peuple, de ville à ville, pour la construction des édifices destinés au culte, se sont manifestés avec le plus de vivacité.

Dans le siècle précédent, ce fut une croyance universelle qu'avec l'an mil, le monde devait finir; plus on approchait du terme, plus la terreur grandissait. On retrouve dans l'histoire d'étranges, et parfois d'amusants récits sur les effets que produisit cette croyance; parmi ceux-ci, les mieux constatés sont les dons immenses que, par une naïve absurdité, on faisait à l'Eglise en biens de cette terre qui allait périr, et le grand nombre de fondations religieuses pour se racheter de l'enfer.

Le terme fatal expiré, et le monde continuant à aller comme

[1] Si je ne me trompe, il n'y a, à Rome, qu'une seule église qui ait des voûtes en ogives; c'est celle de Santa-Maria soprà Minerva.

[2] Ne serait-ce pas ainsi que s'expliquerait l'usage italien d'avoir le clocher indépendant de l'église; ce qui fut d'abord un accident serait devenu une coutume.

devant, la confiance revint, le zèle redoubla ; ce n'est pas alors que fut inventé le proverbe italien : « Passato il pericolo, gabbato il santo. »

Jamais vœux ne furent plus magnifiquement accomplis. Voici quelques faits pris dans différents pays, et dont les dates prouvent l'ardeur de ce nouveau zèle :

En Italie.

La superbe église Sainte-Marie, dans l'île de Torcello, commencée en 1008
San-Miniato à Florence en 1013
Le dôme de Pise en 1015
Le dôme de Parme, à peu près à la même époque.

En France.

Sainte-Bénigne, Dijon 1005
Saint-Saturnin, Toulouse 1006
Cathédrale de Carcassonne . . . . id.
Idem de Chartres 1020
Saint-Etienne et Sainte-Trinité, à Caen, deux abbayes princières, bâties par Guillaume, avant son invasion de l'Angleterre.

Allemagne.

Toutes les belles églises de style lombard sont du commencement du onzième siècle.

A Jérusalem.

Le Saint-Sépulcre, restauré en 1049

Je ne cite qu'un très-petit nombre des principaux édifices religieux construits dans le onzième siècle, mais il suffit pour montrer que ce fut précisément à une époque où régnait en général la plus profonde ignorance, où d'autres arts beaucoup plus faciles ne firent presque aucun progrès, que l'architec-

ture religieuse, si compliquée, si savante, fut portée au plus haut degré de perfection.

A cette époque, on calculait déjà avec une exactitude rigoureuse le poids et la pression de ces arcs qui frappent d'étonnement par leur hardiesse; les appuis et les résistances qu'ils exigent; les formes des courbes; les forces des piliers, des contre-forts; la taille des pierres, pour que la solidité et l'adhésion de toutes les parties entre elles ne laissent rien à désirer. L'architecture acquit à cette époque reculée une perfection si grande, et qui contraste tellement avec la barbarie universelle; elle l'emporte de si haut sur les connaissances que possède en ce genre notre siècle, d'ailleurs si supérieur dans tous les autres arts, qu'on se refuserait à y croire, si les monuments qui sont sous nos yeux ne l'attestaient d'une manière irrécusable.

Mais, dans les siècles suivants, le progrès général des sciences, des arts, de l'industrie; la jalousie des souverains à l'égard d'une corporation si puissante et tout à fait indépendante de leur autorité; l'affaiblissement de l'influence des papes et du goût pour les fondations pieuses, tout cela amena successivement et partout, l'expulsion ou la destruction des corporations maçonniques; il ne resta plus qu'un vain nom, et une organisation merveilleusement propre à un tout autre objet que la culture des arts. Peu à peu les loges se transformèrent, ici en institutions philanthropiques, là en réunions de plaisir, ailleurs en sociétés secrètes et politiques. Partout les formes et les usages des anciennes loges furent maintenus. Le secret, les épreuves, les cérémonies, jusqu'aux insignes, tout fut un attrait ou une garantie pour les bons compagnons ou les conspirateurs; mais des vrais principes, de la méthode scientifique mise en pratique par cette puissante institution, il ne nous est rien resté, ni traces, ni tradition.

En résumé, les architectes de tous les édifices religieux de l'Eglise latine, au nord, au sud, à l'est, à l'ouest, ont puisé leur science à une même école centrale; obéissant aux lois de la même hiérarchie, ils se dirigeaient dans leurs constructions d'après les mêmes principes de convenance et de goût. Ils entretenaient entre eux une correspondance assidue, en sorte que les moindres perfectionnements devenaient immédiatement la propriété du corps entier et une nouvelle conquête de l'art.

Dans les premiers temps, aucune de leurs tentatives n'éprouva la moindre opposition dans les prédilections ou les préjugés des peuples ou des princes; la dévotion générale protégeait leurs prérogatives. Il en est résulté que les édifices religieux d'une même période se ressemblent aussi parfaitement, d'un bout de l'Europe à l'autre, que s'ils eussent été tous construits dans la même ville et par le même architecte.

Cependant cette analogie de style est moins frappante dans les anciens foyers de la civilisation et du christianisme que dans les pays longtemps barbares et privés de toute construction importante, où la foi chrétienne, et avec elle la nécessité de l'architecture religieuse, ne pénétrèrent que plus tard et ne purent trouver de modèles à imiter, parce que là tout était à créer, et que tout fut fait à une même époque, tandis que dans les contrées où l'ancienne civilisation avait fleuri, il existait des monuments dont il était possible de tirer parti, ou qui modifièrent le goût local par l'influence de leur propre architecture. C'est ainsi qu'il y a, entre les églises du nord de l'Europe et celles du sud de l'Italie, où il était resté peu de monuments primitifs, plus de ressemblance qu'il n'en existe entre les édifices d'une seule ville, Rome ou Ravenne, par exemple.

Mais ce n'est pas tout. Une fois le christianisme universellement établi dans ces pays, toutes les modifications, tous les perfectionnements de l'architecture sont connus et adoptés

partout, avec tant de rapidité, qu'on dirait plutôt de l'effet d'une inspiration soudaine et générale que d'un progrès graduel. De là vient la difficulté d'indiquer le berceau d'une innovation quelconque. De là encore le singulier contraste entre la rapidité avec laquelle les changements ont été adoptés dans chaque édifice à quelque point de sa construction qu'on fût parvenu, et la lenteur qu'on mettait généralement à terminer l'édifice lui-même, car la plupart d'entre eux ont demandé des siècles pour leur entier achèvement.

La découverte de tout nouveau style introduit depuis l'établissement de la franc-maçonnerie peut donc être réclamée collectivement par le corps entier des francs-maçons, et cette institution s'étant répandue dans toute l'Europe, se composant d'hommes de tous les pays, et qui mettaient en commun toutes leurs découvertes, leur expérience et leurs talents, aucune innovation ne peut être regardée comme la création exclusive de l'une des régions où s'étendit la franc-maçonnerie, lors même qu'il serait incontestable que cette région en possède le premier, bien plus, l'unique échantillon [1].

Pour ne pas interrompre le résumé de l'histoire des francs-maçons, j'ai passé sous silence des faits qui tiennent une place trop importante dans l'architecture pour que nous puissions les omettre entièrement. Nous avons parlé des artistes, parlons maintenant des œuvres.

[1] Hope et Schlégel.

DES PROGRÈS DE L'ARCHITECTURE.

Le seul art dans lequel les Romains aient été vraiment grands, bien qu'imitateurs, c'est l'architecture; mais ici encore, leurs œuvres n'ont pas le caractère artistique si éminent dans les édifices de l'antiquité grecque; l'utilité de l'entreprise et la grandeur dans l'exécution, voilà ce qui frappe au premier coup d'œil dans les constructions romaines; ce sont des aqueducs, des égoûts, des travaux d'édilité montrant la puissance du peuple bien plus que sa culture intellectuelle. Le Capitole et le temple de Jupiter capitolin furent construits par des artistes étrusques, et ce ne fut guère que lorsque l'Achaïe devint province romaine, que l'architecture grecque fleurit à Rome. César, et surtout Auguste, embellirent Rome d'édifices dignes de la capitale du monde civilisé. Leur exemple fut imité par les principaux personnages de la république; Agrippa bâtit le Panthéon, des théâtres et des aqueducs. Les demeures des particuliers furent revêtues en marbre, ornées de colonnes; l'intérieur était décoré d'ouvrages d'art grec, de statues, de bas-reliefs, de mosaïques, de peintures et de ces ornements fantastiques que nous appelons grotesques, parce que c'est dans des grottes qu'au commencement du seizième siècle on en a retrouvé les premiers fragments.

Les successeurs d'Auguste continuèrent à orner Rome, et plusieurs villes de province, de riches monuments, jusqu'à ce que Constantin, ayant transporté le siége de l'empire à Byzance qui prit son nom, Rome fut presque abandonnée, les empereurs d'Occident ayant leur résidence tantôt à Ravenne, tantôt à Vérone, et peu de temps à consacrer aux beaux-arts.

Mais avant Constantin l'architecture romaine avait commencé à dégénérer, par l'ambition même de produire des œuvres toujours plus belles, et d'ajouter quelques nouvelles qualités à la perfection. C'est là l'histoire de toutes les branches de l'art, ainsi que nous le verrons successivement en parlant des grandes écoles de peinture.

Dans les provinces la décadence fut plus prompte et plus marquée; les ornements furent prodigués, mais sans choix; les architectes prenaient au hasard des parties qui ne s'harmonisent pas entre elles, comme ces enfants qui bâtissent des édifices avec des fragments de bois appartenant à tous les ordres de l'architecture et à toutes les parties d'un bâtiment.

Alexandre-Sévère chercha inutilement à arrêter la décadence. Sous ses successeurs l'empire fut trop agité pour qu'on s'occupât beaucoup d'architecture.

Justinien recommença à bâtir; l'édifice le plus remarquable construit sous son règne, est l'église de Sainte-Sophie à Constantinople, le premier monument d'architecture chrétienne. Cette église, devenue mosquée et agrandie par des chapelles, a été imitée dans plusieurs parties de l'Europe occidentale. A Venise, l'église de Saint-Marc semble avoir été faite sur son modèle. C'est le style byzantin.

Nous pouvons considérer cette époque comme le point de séparation entre l'architecture ancienne et la nouvelle. Celle-ci fit de rapides progrès à mesure que s'étendirent les conquêtes des Goths en Italie, en France, en Espagne et en Angleterre.

Mais il ne faut pas confondre, comme on l'a fait souvent, l'architecture gothique avec l'architecture lombarde du temps de Théodoric et des rois de sa race, jusqu'à la fin du huitième siècle.

A en juger par le peu d'analogie qui existe entre les deux styles, les Lombards ne faisaient nul cas des ouvrages anti-

ques. Les portes basses, les maigres colonnettes qui en garnissent les côtés, les voûtes surbaissées et les lourds piliers de l'intérieur qui caractérisent leur architecture, sont tout ce qu'on aurait pu faire de plus opposé aux formes si élégantes, si nobles, si majestueuses de l'architecture grecque et même de l'architecture romaine. Les ornements ne sont pas moins inférieurs, le dessin est sans goût, les formes sont tout à fait imparfaites. Ce style est considéré comme l'enfance de l'art; on serait presque tenté de le prendre pour sa décrépitude.

Il existe encore en Lombardie un assez grand nombre d'édifices de cette époque, curieux comme monuments, mais désagréables à la vue.

L'influence des artistes byzantins fit introduire dans l'architecture lombarde les colonnes avec le piédestal et le chapiteau ionien, ainsi que les coupoles en usage dans l'Orient. C'est dans l'emploi des coupoles et dans celui des chapiteaux, dans la multitude de petites colonnettes minces qu'on disposait le plus souvent sur deux rangées, l'une près de l'autre, qu'on retrouve le véritable caractère du style byzantin ou oriental.

En même temps que ces importantes modifications amenaient l'architecture lombarde à une perfection dont Saint-Marc de Venise est, je le répète, l'un des plus beaux modèles, les Sarrasins, ou plutôt les Maures et les Arabes, introduisaient un nouveau style en Espagne et en Portugal. Ces peuples étaient, à cette époque, les plus avancés dans les sciences et les arts. Des architectes sarrasins allèrent en Grèce, en Sicile; ils s'y associèrent aux loges des francs-maçons, pour lesquels des différences dans les croyances religieuses n'étaient point un obstacle à la confraternité.

A dater de cette époque, il y a dans l'architecture que nous appellerons moderne, par opposition à l'antiquité, trois genres très-distincts : l'arabe, qui s'était formé sur les modèles grecs;

le moresque, qui florissait en Espagne sur les débris de l'architecture romaine, et le gothique pur qui, dans les pays occidentaux, naquit du mélange des deux genres précédents et régna depuis le onzième siècle jusque dans le milieu du quinzième. Les deux premiers ne diffèrent pas essentiellement l'un de l'autre; mais l'architecture gothique a un caractère qui lui est tout à fait particulier.

On le reconnaît à ceci, que les cintres gothiques sont terminés en pointes, c'est l'ogive, tandis que chez les Arabes ils sont circulaires; les églises gothiques ont des tours droites et se terminent également en pointe, tandis que les mosquées sont couronnées de coupoles, et çà et là s'élancent des minarets frêles et terminés par des boules ou des pommes de pin; dans les édifices arabes les murs sont couverts d'ouvrages en mosaïque ou en marqueterie; rien de pareil ne s'est jamais vu dans aucune église gothique. Les colonnes gothiques s'élèvent souvent réunies en groupe comme si elles n'en formaient qu'une, soit qu'elles portent un entablement très-bas, duquel partent les cintres, soit que ceux-ci reposent immédiatement sur les chapiteaux. Les colonnes arabes et moresques s'élèvent au contraire isolées, et si parfois il s'en trouve plusieurs réunies l'une près de l'autre (là où il y a une partie pesante à supporter), elles ne se touchent jamais, et elles sont unies entre elles par des sous-voûtes fortes et épaisses. Lorsque dans un édifice arabe on rencontre quatre colonnes jointes ensemble, il y a toujours au bas un massif carré qui les réunit.

Les églises gothiques sont construites avec la plus grande légèreté; elles ont des fenêtres très-hautes, étroites, et dont les vitraux sont coloriés. Dans les mosquées, au contraire, le toit de l'édifice est presque toujours bas, les fenêtres sont d'une hauteur peu considérable et souvent couvertes de sculptures, de sorte que ce sont plutôt les coupoles et les portes qui don-

nent entrée à la lumière. Les portes des églises gothiques sont dans un enfoncement, et les parties latérales sont ornées de colonnes, de niches et de statues, tandis que dans l'architecture arabe et la moresque, les portes sont placées sur l'alignement de la façade.

Swinburne remarque que parmi les différents chapiteaux arabes qu'il a vus, il n'en a trouvé aucun qui, pour le dessin et l'ordonnance, ressemblât à ceux des églises gothiques en Angleterre ou en France[1].

L'architecture moresque apparaît dans tout son éclat dans l'ancien palais des princes sarrasins à Grenade (la maison rouge) ; elle semble plutôt être l'ouvrage des fées que celui des hommes.

Il n'est pas hors de propos de faire observer que dans ce style les ornements jouent un grand rôle ; les murailles sont recouvertes comme d'une dentelle dont les dessins, variés à l'infini et de la plus brillante imagination, ont reçu chez nous le nom d'*arabesques*, précisément parce qu'ils constituent un des traits les plus distinctifs de cette architecture.

Pendant longtemps on a cru que ces ornements en relief des palais à Grenade étaient taillés dans la pierre même, et c'était un sujet d'admiration de plus ; le marbre, ainsi fouillé à jour, rivalisait avec l'ivoire sculpté par les Chinois ; mais on a reconnu depuis que ces ornements sont en plâtre appliqué sur la pierre ; le temps et le climat méridional leur ont donné une dureté, un éclat de couleur qui expliquent l'erreur dans laquelle on était tombé à ce sujet. Mais qu'importe la nature des matériaux ? Ce qui constitue le style, c'est la pensée artistique ; ce qui fait le mérite de la pensée, c'est l'effet qu'elle produit, et non le plus ou le moins d'argent ou de peine que coûte le travail.

[1] Schlegel.

L'architecture arabe charme les yeux par sa légèreté et sa magnificence.

L'architecture gothique, j'entends le style moderne, qui commence au treizième siècle, dut son origine aux efforts que firent les francs-maçons pour déguiser la lourdeur du gothique primitif. Elle plaît à l'imagination par ses voûtes richement ornées, par ses vastes perspectives et par cette obscurité religieuse que produisent ses vitraux coloriés. Quoiqu'elle diffère entièrement du style grec classique, elle n'en a pas moins un genre de beauté noble et imposante, et qui, ce me semble, est plus en harmonie avec le ciel gris et brumeux de nos climats septentrionaux.

Il faut à l'architecture grecque un soleil resplendissant, qui en fasse valoir les grandes masses par la vive opposition des ombres et des lumières. Voyez le portique de notre Saint-Pierre, combien il est terne et sans effet par un jour gris, et qu'il est majestueux quand, dans les beaux jours de l'été, les derniers rayons du soleil couchant illuminent le dôme et la colonnade ! Ces effets extrêmes diffèrent autant que le plâtre d'une belle statue diffère de la vie même. Or ces jours gris, sans éclat, sont chez nous de beaucoup les plus nombreux, et toujours plus à mesure qu'on avance vers le nord, c'est-à-dire dans les contrées où le style gothique a prévalu. Ces masses, brisées par d'immenses piliers qui forment des saillants et des retraites, les arêtes couvertes de sculptures fantastiques, cette multitude de pointes découpées en dentelles, s'allient merveilleusement à une atmosphère mystérieuse qui jette sur l'œuvre comme un voile, dans les replis duquel l'imagination aime à s'égarer.

Le nouveau style gothique conserva de l'ancien les voûtes élevées et hardies et les murs massifs, mais il en cacha la lourdeur sous une multitude d'ornements, en pratiquant des

niches, en échelonnant des statues, de manière qu'ainsi découpés, ils semblent à l'œil pleins de légèreté et de délicatesse. Plus tard, on éleva à une hauteur immense des tours travaillées à jour et soutenues par de frêles colonnes, de sorte que les escaliers parurent comme suspendus dans les airs, tandis que les fenêtres en ogive, avec leurs brillants vitraux, s'élancent comme des flèches resplendissantes. Ce style, dans lequel furent construites beaucoup d'églises, s'est répandu dans presque tous les pays de l'Europe.

Quels furent les architectes qui élevèrent ces magnifiques cathédrales? C'est ce qu'on sait à peine, du moins pour la plupart d'entre elles; les entreprises étaient si colossales qu'il n'a été donné peut-être à aucun de ces grands artistes d'en voir le commencement et la fin. Mais dans les noms qui ont été conservés, nous trouvons la preuve de cé mélange de toutes les nations qu'avait opéré la grande confrérie des francs-maçons; ce sont des Allemands qui construisent en Italie, des Italiens en Allemagne, des Grècs un peu partout[1].

Dans ces monuments, on admirera toujours la profondeur du calcul dans le plan, la hardiesse et l'harmonie de l'ordonnance des différentes parties, l'immensité et la délicatesse du travail, l'impression qu'on éprouve du dehors à la vue de ces masses effrayantes de hardiesse, la profonde émotion qui saisit l'âme et l'élève vers son créateur lorsqu'on pénètre sous ces voûtes mystérieuses.

Il ne faut pas considérer les ornements des anciennes églises comme de simples accessoires. C'est une langue symbolique et religieuse, et, au sanctuaire, l'ostensoir n'est que l'image symbolique du temple entier.

[1] La tour penchée à Pise a été bâtie par un Allemand, Wilhem d'Inspruck, tandis que les deux Lapo, nés en Toscane, construisaient des monuments en Allemagne.

Le second concile de Nicée[1] ayant établi le culte des images, le clergé, qui prenait une part très-active dans les travaux de l'architecture religieuse, introduisit dans la décoration des églises les images païennes, en les subordonnant au triomphe du christianisme. Ces figures informes et bizarres, grossièrement sculptées, et qui n'ont pour la plupart des curieux d'autre intérêt que celui de l'antiquité, sont là reproduction des superstitions populaires, j'ai presque dit de la théologie de cette époque reculée. Ce sont les anciens dieux adorés par les gentils, vaincus et enchaînés par les champions de la foi chrétienne; c'est le serpent dont la tête est écrasée sous la croix; Satan tenant l'homme sous sa dépendance; le vice sous la forme d'une chimère ou d'une sirène; le lion infernal attaché à une colonne, symbole de l'Eglise, etc.

Ces images qui appartiennent à l'école sacerdotale, ne furent point imitées par les francs-maçons; le langage symbolique semble leur avoir été étranger, et ils se sont livrés sans aucune restriction à toutes les fantaisies d'une inspiration purement artistique. Les licences qu'ils se sont permises à l'égard du clergé et surtout des moines qu'ils ont souvent travestis en animaux, à la manière de Granville ou de Kaulbach, prouvent qu'entre les deux écoles il n'y avait ni sympathie ni communauté de vues[2].

L'architecture gothique devint bientôt en usage pour toutes les grandes constructions, les châteaux, les palais, les édifices publics, les ponts et les portes de ville.

A Milan, on construisit en ce genre seize portes en marbre et plusieurs édifices; à Padoue, sept ponts et trois palais; à Gênes, deux ports fermés et un magnifique aqueduc; la ville

[1] En 787.
[2] Blavignac.

d'Astî, presque entièrement détruite en 1280, fit reconstruire dans le nouveau style la plupart de ses édifices.

L'architecture fit des progrès immenses en Italie. C'est dans le quatorzième siècle que Galéas Visconti termina le grand pont de Pavie et éleva un palais qui fut l'un des chefs-d'œuvre du nouveau style gothique; c'est de cette époque que date aussi le dôme de Milan. Les marquis d'Este élevèrent à Ferrare le magnifique palais Belfiore; à Bologne on commença la grande église de Saint-Pétronius, et à Florence Giotto entreprit la construction du campanile de Santa-Maria de Fiore.

Le quinzième siècle est une des époques les plus brillantes pour l'architecture. Les ducs de Ferrare encouragèrent les artistes et leur donnèrent de magnifiques récompenses. Milan doit au duc François Sforza le palais ducal, l'hôpital et d'autres édifices. Louis Sforza fit construire l'université de Pavie et le lazaret de Milan; les papes embellirent Rome, et Laurent Médicis dota Florence des édifices les plus magnifiques.

Cet exemple fut imité par les petits princes et les autres seigneurs; ces encouragements donnèrent de l'émulation et firent renaître le bon goût; on revint à l'étude de l'antiquité et l'on s'inspira de ses plus belles formes, de la noblesse et de l'harmonie de ses proportions.

Déjà au quatorzième siècle, Orcagna, en construisant la *loggia dei Lanzi*, donnait un admirable modèle du nouveau style. Les immenses progrès que l'architecture avait faits par la découverte des lois qui président à la construction de la voûte, permirent de combiner le style grec avec les proportions colossales de l'architecture gothique.

Nous parlerons plus tard des artistes éminents qui illustrèrent ce nouveau style; pour le moment il suffit de rappeler leurs noms:

Brunelleschi, qui éleva à Florence la coupole du dôme, con-

struisit l'église du Saint-Esprit et le palais Pitti; Milan, Pise, Pesarre et Mantoue lui doivent leurs plus beaux édifices.

Léon-Baptiste Alberti, l'un des hommes les plus remarquables de son temps par l'universalité de ses connaissances, à une époque où les artistes et les savants se montrent, à un degré véritablement extraordinaire, versés dans les théories et la pratique de presque toutes les branches des connaissances humaines.

Bramante, qui commença l'église de Saint-Pierre.

Michel-Ange Buonarotti, qui, dans le siècle suivant, construisit la coupole de cette immense basilique.

Giocondo, qui exerça ses talents en France, où il a laissé plusieurs monuments [1], et revint en Italie travailler comme collaborateur de Raphaël à la construction de Saint-Pierre.

Ces grands maîtres qui ouvrirent la carrière, eurent de dignes successeurs dans Palladio et Barrocio, plus connu sous le nom de Vignole. Ce sont les fondateurs du style qui règne encore; on voit cependant qu'ils étudièrent leur art dans l'antiquité, mais alors qu'il avait perdu sa pureté primitive et cette grandeur sublime qui distinguèrent les productions du siècle de Périclès. Après Palladio, Scamozi et Bernini altérèrent encore plus ce caractère.

L'Italie a donc été la patrie d'une nouvelle école, qui fut répandue par ces grands maîtres et par leurs élèves, dans les autres pays. L'architecture gothique, cédant peu à peu à leur influence, disparut tout à fait.

Depuis lors, l'architecture a été soumise à bien des vicissitudes dans les diverses contrées de l'Europe; on la vit tantôt

[1] Sous Louis XII, en 1500, le pont Notre-Dame ; à Vérone, la salle du Conseil ; à Rome, les fondements de la basilique de Saint-Pierre. Il était moine et ingénieur militaire ; il fortifia Trévise.

s'élever, tantôt descendre; cependant, de nos jours on fait des efforts pour la mettre sur le chemin de la perfection, et quoique ces efforts ne soient pas généraux, et qu'ils ne portent pas sur un système fermement et rationnellement adopté, on ne peut nier qu'ils n'aient déjà produit d'heureux résultats.

Le plus grand reproche qu'on puisse faire à l'architecture de nos jours, et il est grave, c'est de n'avoir pas su créer un style national; avec toutes les ressources de la science, l'architecture n'est qu'un continuel plagiat. Le traducteur de Schlegel[1], M. Couturier, fait sur ce sujet quelques réflexions qui nous paraissent si justes, que nous les reproduisons textuellement :

« C'est l'Italie qui est la patrie de la nouvelle architecture, qu'elle a imitée des Grecs; en effet, elle convient à son beau ciel; des torrents de lumière se jettent entre ces colonnades, et pénètrent sous ces péristyles, où des ombres vastes et tranchées font, en s'allongeant, d'admirables oppositions. Au milieu des flots de l'atmosphère la plus pure, entourés comme d'une auréole par la voûte des cieux, qui semble s'abaisser, leurs monuments resplendissant à la clarté du soleil, ou se détachant du sein de ces belles nuits du Midi, sur un ciel d'un azur foncé, se présentent dans tout le grandiose de leurs belles lignes, dans toute la pompe de leur noble simplicité. Et puis la religion des peuples de l'Italie n'est-elle pas encore un peu le polythéisme de la Grèce? Parmi ces saints, ces madones du marbre éblouissant de Carrare, ne croit-on pas assister à ces fêtes antiques, où tous les arts étaient conviés?

« Mais il n'en est pas ainsi dans nos climats occidentaux; plongées dans une atmosphère nébuleuse, ces massives colonnes, si légères sous le ciel de la Grèce, semblent s'épaissir et à

[1] Leçons sur l'histoire des beaux-arts.

peine se détacher du sol; ces formes larges et quadrangulaires semblent s'aplatir sous ces nuages qui pèsent sur elles. Notre religion non plus n'est pas, comme celle des peuples méridionaux, une religion de fêtes et de jouissances; c'est une religion d'espérances et de mystères; elle aime le jour se colorant aux vitraux, le soleil se décomposant à travers les rosaces, et descendant comme un reflet d'en haut; elle aime un monde à part, qui l'éloigne de cette terre; elle aime ces tours élevées, qui semblent planer au-dessus de l'empire des orages, dans le séjour de l'éternelle paix.

« Un beau monument, sans doute, c'est la *Bourse* de Paris; mais était-ce bien une imitation d'un temple grec qu'il fallait à des négociants? On a transporté en France une architecture qui n'est en harmonie avec rien de ce qui l'entoure, qui n'est nullement appropriée aux besoins pour lesquels elle a été construite; on fut fort longtemps dans l'embarras pour savoir comment on y placerait un accessoire de première nécessité avec nos mœurs actuelles, le cadran d'une horloge!

« Qu'un étranger sorte de la Bourse et qu'il aille à la Madeleine ou au Panthéon, il ne s'aperçoit pas qu'il a quitté le temple de l'agiotage. Il s'arrête devant ces monuments, et il les admire comme de belles productions exotiques, transportées dans un climat qui n'est pas fait pour elles. Il entre, mais c'est toujours de l'architecture renouvelée des Grecs, des chapitaux corinthiens qui le préoccupent, qui lui rappellent ses souvenirs classiques, et pour lesquels il regrette le beau ciel de leur patrie. Aucune idée religieuse ne vient effleurer son cœur; avec la même indifférence il verrait dans ces lieux fêter la déesse de la Raison ou donner un bal.

Chez les anciens, le péristyle vaste et profond jetant une large masse d'ombre sur l'entrée du temple, lui imprime un caractère de solennité et de recueillement; mais voyez ce que

sont chez nous les péristyles, qui ne servent pas même à garantir de la pluie chassée par le vent, et qu'un soleil éclaire rarement. On dirait d'une décoration de théâtre. »

Que l'architecture ait eu un caractère uniforme, à une époque où l'art était presque exclusivement entre les mains de la puissante corporation des francs-maçons, cela se conçoit, et encore faut-il remarquer, à l'honneur de ces architectes, qu'ils modifièrent leur style selon les climats ; mais aujourd'hui que l'art est libre de toute entrave, ne serait-il pas temps qu'on adoptât une architecture conforme aux besoins, aux mœurs, aux circonstances locales des populations ?

Encore un mot. C'est dans les Pays-Bas que se trouvent en plus grand nombre les chefs-d'œuvre de l'architecture gothique, non-seulement dans l'ordre religieux, mais dans l'ordre civil, comme si l'Italie et les Pays-Bas, deux contrées si différentes, si opposées à tous égards, devaient rivaliser en tous points dans la brillante carrière des arts !

Aux Italiens la gloire d'avoir tracé le chemin et touché à la perfection ; aux Hollandais et aux Flamands l'honneur de les avoir suivis le plus près.

DES ARTISTES FLORENTINS AU XV[e] SIÈCLE.

En 1406, Florence devint maîtresse de Pise, et cet accroissement de puissance, l'honneur qu'elle en retira, lui inspirèrent un plus vif désir de la gloire que donnent les beaux-arts. Les affaires publiques étaient alors dirigées par Jean de Médicis ; peu d'années après (1416) elles le furent par Cosme, surnommé le père de la patrie, et qui fut le protecteur des

hommes qui se distinguèrent par leurs talents. Après lui vinrent Laurent le Magnifique et les autres Médicis, dont le goût héréditaire pour les lettres et les beaux-arts leur a valu l'honneur de donner leur nom au seizième siècle.

Leur palais était à la fois un lycée pour les hommes de lettres et une académie pour les artistes ; les uns et les autres recevaient constamment de cette famille des témoignages d'intérêt ; en retour ils l'entouraient de leurs hommages. Les écrivains les louaient dans leurs écrits, et, dans leurs tableaux, les peintres représentaient leurs traits ; en un mot, tout conspirait pour faire de cette famille le foyer où s'allumait d'une vie nouvelle le flambeau des arts et des lettres. Ce feu sacré se répandit au dehors.

L'Italie était remplie de familles riches et puissantes, qui dominaient les petits Etats et cherchaient à asservir leur pays en l'embellissant. Sous quelques rapports, même politique et mêmes résultats que du temps de Périclès. Les Polentani, de Ravennes ; Malatesti, de Rimini ; Esti, de Ferrare ; Visconti, de Milan ; Scala, de Vérone ; Castruccio, de Lucques ; etc., s'entouraient de savants, d'artistes, de poëtes. Partout en Italie, mais surtout à Florence, les citoyens, partagés en communautés, soit de quartiers, soit de profession, rivalisaient entre eux pour l'embellissement de leurs édifices publics et de leurs églises.

La vanité n'était pas personnelle, elle se portait tout entière sur la communauté ou la corporation à laquelle on appartenait, parce que là était, au moyen âge, l'influence que le citoyen pouvait obtenir et exercer. A l'exception des grandes familles, l'individu, envisagé comme tel, n'était rien ; mais comme membre d'une association, d'une confrérie, il participait à la puissance et à l'éclat qu'elle possédait ; aussi la maison commune, l'église de la confrérie, étaient des monuments à la

splendeur desquels chaque membre se tenait pour personnellement intéressé.

C'est cette passion qui multiplia les peintres, — élèves de Giotto, ou autres, — tous occupés, tous recherchés, bien qu'aucun n'ait laissé un nom qui mérite d'être rappelé ici.

Nous avons vu que, dans la première période de la Renaissance, vers la fin du treizième siècle, les artistes s'efforçaient de donner plus de vie, plus d'expression aux types religieux que leur avaient transmis les siècles précédents; qu'ils s'efforçaient aussi d'agrandir le champ de la peinture, en traitant ces mêmes sujets avec plus d'indépendance.

Dans la seconde période, qui touche au quinzième siècle, cette indépendance se développe; l'individualité de l'artiste devient de jour en jour plus évidente; il a le sentiment de sa force croissante; mais la connaissance de la forme lui manque toujours. La perspective et le clair-obscur, sans lesquels il n'y a pas d'illusion possible, n'existent pas encore; les édifices sont hors de plan, les figures aussi; les raccourcis sont à peine tentés. Dans les figures les têtes sont étudiées avec soin, elles laissent peu de choses à désirer; il n'en est pas de même du corps; l'étude académique est inconnue, l'anatomie bien plus encore. On sent partout ce manque de liberté dans l'action, dans le geste; mais à la fin du quatorzième siècle on touche au moment où l'étude de la nature allait amener enfin l'entier affranchissement de l'art.

C'est alors qu'à Florence on décore de statues et de bas-reliefs l'église d'Orsanmichele et les autres lieux consacrés au culte. C'est alors qu'on voit paraître Donatello, Brunelleschi, Ghiberti, le Verrochio, qui produisirent en marbre, en bronze, en argent, des ouvrages si parfaits, qu'ils n'ont jamais été surpassés et semblent avoir atteint le plus haut degré d'excellence.

Ces hommes habiles enseignèrent le dessin à leurs élèves avec une telle concordance de principes, que l'application en passa facilement d'un art à un autre. On voyait le même artiste être à la fois sculpteur, peintre, fondeur en bronze, orfèvre, ciseleur, et quelquefois architecte. Tous modelaient; la connaissance et le sentiment de la forme, voilà le but qu'ils se proposaient avant tout autre, et qui leur donna une si merveilleuse aptitude dans toutes les branches des arts du dessin. Sujet d'envie et d'étonnement pour notre siècle, où la vie d'un homme est absorbée tout entière dans l'étude d'une seule spécialité!

Et remarquons que cette universalité de talents se rencontre à l'époque où les travaux accomplis par l'architecture, la sculpture et la peinture, avaient des proportions colossales et une importance que n'offre aucune entreprise moderne, à l'exception peut-être des embellissements de Munich. De nos jours, les moyens d'exécution sont beaucoup plus faciles et les travaux réduits; cependant l'art est loin de toucher à la perfection qu'il atteignit au seizième siècle; un architecte n'est pas apte à construire toute espèce d'édifice, un peintre d'histoire ne fait pas le paysage, ni les animaux; celui qui se voue aux portraits n'est guère en état de peindre un sujet religieux; chacun a sa spécialité. Au quinzième siècle, l'artiste embrassait tous les genres, et de plus, beaucoup d'entre eux furent habiles aussi dans les sciences naturelles, dans les sciences abstraites, la philosophie, la physique, la médecine et la poésie.

Deux grands progrès signalèrent le quatorzième et le quinzième siècle; l'un fut la découverte des règles de la perspective linéaire, l'autre la science du clair-obscur.

Pietro della Francesca et Brunelleschi ont été, dit-on, les premiers qui aient retrouvé la méthode des Grecs, qui appli-

quaient la géométrie à la peinture. Au dire de Vasari, Brunelleschi avait découvert un procédé au moyen duquel il levait le plan et le profil d'un édifice par l'intersection des lignes; c'est dire en d'autres termes qu'il avait découvert la perspective linéaire.

Mais c'est une erreur que de supposer que les anciens en connurent les règles, et, par conséquent, qu'ils les appliquèrent sans hésitation dans toutes les circonstances où l'occasion s'en présenta, comme on le fait d'une formule mathématique.

C'est encore un point par lequel l'art antique diffère essentiellement de l'art moderne. Par la disposition des groupes et des figures, la peinture des anciens se rapprochait du bas-relief; sous ce rapport elle imitait leur théâtre; tout le monde sait que la scène grecque était sans profondeur, l'action se développant sur un même plan, au contraire de ce qui existe chez nous où la profondeur du théâtre est une nécessité, par suite des importantes ressources de la perspective pour l'illusion.

Pausanias a laissé la description très-détaillée de deux tableaux de Polygnote (360 avant J.-C.) qui étaient à Delphes; c'étaient des scènes de la prise de Troie, peintes sous le portique du temple. Or, en transcrivant par le dessin cette description, on a acquis la preuve que la perspective n'offrait pas un plan horizontal; elle s'élevait si prodigieusement vers le fond, que les figures, qui auraient dû se présenter l'une derrière l'autre, paraissent les unes au-dessus des autres, et cette disposition se retrouve dans les bas-reliefs antiques, témoin la grande mosaïque d'Herculanum représentant une des batailles d'Alexandre qui, le sujet le prouve, n'est pas antérieure à l'époque de la plus haute excellence de l'école grecque; or, cette composition offre des fautes de perspective si variées, si

nombreuses, que de nos jours on ne les pardonnerait pas à un écolier[1].

Les anciens ne furent cependant pas absolument ignorants de la perspective, mais ils la pratiquèrent d'instinct, comme les peintres de la Renaissance avant la découverte de Brunelleschi.

On comprend que dans une science positive, comme l'est la perspective linéaire, une fois les règles découvertes, les progrès durent être rapides; elles ne furent un secret pour personne, et il ne fut plus permis de les ignorer.

La perspective aérienne, qui a ses règles aussi, mais incomparablement moins susceptibles d'être formulées avec précision, qui est une pratique d'instinct plus encore qu'une science positive, fit des progrès beaucoup plus lents, beaucoup plus inégaux; ce ne fut guère qu'au dix-septième siècle que, dans le paysage, elle atteignit presque subitement son plus haut degré de perfection. C'est à Claude Lorrain qu'on en doit la complète révélation. Chez ce peintre, aussi célèbre par l'obscurité de son intelligence que par ses merveilleuses productions, l'art fut le résultat d'une révélation bien plus que le fruit de l'étude et de la réflexion.

Une autre qualité non moins essentielle, et qui touche de bien près à la perspective aérienne, le clair-obscur, se développa tout à coup au commencement du quinzième siècle, et fit faire un pas immense à l'art moderne.

[1] Sous ce rapport, il serait intéressant de comparer cette œuvre de l'antiquité grecque au tableau de Lebrun sur le même sujet, et traité d'une manière si identique qu'on serait tenté de croire que le peintre français a copié la mosaïque, si de son vivant elle n'avait été encore ensevelie sous les cendres d'Herculanum. Peu d'études peuvent aussi bien que cette comparaison établir les différences qui distinguent l'art moderne de l'art antique.

Je ne discuterai pas ici l'opinion émise par Mr. Töpffer dans son charmant et excellent ouvrage sur les arts, que les anciens ne connurent que très-imparfaitement le clair-obscur, qu'ils se contentèrent de peindre leurs draperies d'une seule couleur (monochrome). Cette opinion est assez généralement admise, mais les motifs dont Mr. Töpffer l'appuie me paraissent recevoir de lui une extension qu'ils n'ont pas en réalité; si les Grecs s'étaient contentés de faire de la peinture murale destinée à frapper les regards de tout un peuple, il serait admissible en effet qu'ils eussent totalement négligé les nuances, les reflets, les dégradations, qui constituent le clair-obscur, mais, nous le savons, chez eux la peinture ne se borna pas à ces œuvres monumentales; nous avons vu qu'ils pratiquèrent tous les genres que nous cultivons, et il ne s'ensuit pas rigoureusement de ce que les mosaïques antiques, les seuls documents qui soient parvenus jusqu'à nous, n'offrent que des teintes plates, que la peinture proprement dite fut également dépourvue du clair-obscur. Comment eût-il été possible de faire sans l'aide du clair-obscur, un trompe-l'œil si parfait que Zeuxis lui-même y ait été pris?

La difficulté de la peinture murale expliquerait, en ce genre du moins, l'absence du clair-obscur. Aussi n'est-ce qu'à dater de la découverte de la peinture à l'huile, que nous voyons l'art faire subitement de rapides progrès dans ces qualités qui charmont l'œil, à ce point que nous refusons presque de reconnaître le mérite des œuvres où nous ne les retrouvons pas.

Il faut des connaissances positives et une longue habitude pour apprécier les œuvres des peintres qui précédèrent immédiatement le siècle de Raphaël. Habitués que nous sommes au charme de la couleur et du clair-obscur, nous avons peine à admirer des figures ternes et plates, nous dédaignons leurs nobles qualités, parce que nous n'y trouvons pas celles qui

flattent notre vue. Pour y découvrir la vérité, la grandeur de l'expression, il faut un effort de notre jugement ; c'est la raison qui parle, et, dans les arts, la raison toute seule est bien froide.

Nous sommes arrivés aux grands noms de l'école de Florence. Tout à l'heure j'ai nommé Donatello, Brunelleschi, Ghiberti, à qui l'on doit les portes du Baptistère de Florence, si belles que Michel-Ange les appelait « *les portes du paradis*. »

A ces noms ajoutons ceux de Lippi, de Beato Angelico, de Verocchio, le maître de L. de Vinci ; du Ghirlandajo, le maître de Michel-Ange Buonarotti ; de Masaccio, qui inspira Raphaël et toute l'école florentine.

Masaccio (1401—1443) fut un des plus grands génies de la Renaissance ; par la date de sa naissance il précède Raphaël de près d'un siècle, mais il est presque son contemporain par le talent. Mengs n'hésite pas à le placer au premier rang parmi ceux qui tracèrent à l'art une route nouvelle. « Ses têtes, dit-il, sont dans le goût de Raphaël, et les expressions si vraies, que les âmes y sont, pour ainsi dire, aussi bien dépeintes que les corps. » Ce fut surtout pour étudier ses fresques, au Carmine à Florence, que Raphaël quitta Urbin, sa patrie, en 1504.

La vie de Masaccio est un triste exemple des mœurs de son temps. Ses rivaux, jaloux de sa supériorité, l'empoisonnèrent. Il avait 42 ans lorsque ce crime trancha l'existence d'un artiste qui s'élevait rapidement aux plus hautes qualités de l'art.

Les fresques de l'église des Carmes à Florence sont, les unes de Masaccio, les autres de Filippo Lippi, dont nous parlerons tout à l'heure. Ces peintures marquent les commencements de l'art moderne ; pendant bien des années elles

ont été l'école à laquelle les plus grands artistes du seizième siècle se sont formés.

Pour la première fois les formes du corps humain sont fidèlement dessinées ; ce n'est plus seulement le contour, c'est la forme elle-même, le modelé, qui est rendu avec une vérité qui approche de la vie. Toutefois ce mérite n'est pas partout au même degré ; on suit le progrès dans ces douze fresques, dont six seulement sont de Masaccio. L'expression des têtes est le plus souvent admirable, c'est là que se porte tout l'effort de l'artiste ; il étudie la nature comme l'avait fait Giotto, mais il va plus loin encore, il ne s'en tient pas au portrait, il idéalise ses modèles ; les têtes ont un cachet d'individualité très-prononcé, mais les expressions sont ennoblies. L'art touche de bien près à ces hautes limites que Raphaël atteignit, lorsque, s'inspirant de la nature, il arriva par la vérité à la beauté idéale.

Masaccio a fourni à Raphaël quelques-unes des plus belles figures de ses immortels cartons. Ainsi, celle du saint Paul dans la prédication à Athènes et celle du même apôtre dans le sujet du *magicien Elymas frappé de cécité*, sont empruntées à Masaccio, de même que l'homme qui, dans la prédication de saint Paul, a la tête enfoncée dans la poitrine, et tient les yeux fermés comme une personne ensevelie dans de profondes réflexions.

Michel-Ange, Léonard de Vinci, le Pérugin, Frà Bartolomeo, Andrea del Sarto, le Rosso, Perrino del Vaga, ont tous étudié Masaccio. Et, cependant, l'amateur qui n'est pas encore habitué à la peinture à fresque, qui ne se laisse séduire que par l'aspect et le coloris d'une composition, aura de la peine à comprendre de prime abord le mérite de ces ouvrages ; la sécheresse et la dureté du style, la symétrie des groupes et des figures, le frapperont désagréablement. Tant il est vrai que nos sens seuls sont insuffisants pour juger des beaux-arts.

Le seul élève de Masaccio (encore le fait est-il douteux), est Filippo Lippi (1412—1469), le père de Filippino qui a peint les fresques placées à côté de celles de Masaccio dans l'église del Carmine. Chez Filippo les progrès de l'art ne sont pas moins évidents que chez Masaccio, mais la pensée est moins élevée. La vie de cet artiste explique peut-être cette différence.

Il faut savoir distinguer dans une œuvre les progrès de l'art du cachet individuel de l'artiste. Le dessin, le clair-obscur, la forme, la composition, ne sont peut-être pas moins remarquables chez Lippi que chez Masaccio, mais la pensée n'a pas la même élévation, la même noblesse. Ce sont les qualités intellectuelles qui ont donné à Masaccio une importance si supérieure à celle de tous ses contemporains, bien que parmi ceux-ci quelques-uns l'égalent sur plusieurs points, et Beato Angelico, par exemple, le surpasse sur d'autres.

Filippo Lippi, quoique moine, s'adonnait tout entier à la peinture. Ce fait n'était pas rare à cette époque, nous en verrons tout à l'heure un autre exemple. Dans un couvent de femmes où il était employé à peindre un maître-autel, il se prit de belle passion pour une religieuse, et l'enleva. Bientôt arrêté, il fut jeté dans un cachot, il s'en échappa, voulut gagner d'autres contrées, et tomba entre les mains des pirates barbaresques ; esclave pendant dix-huit mois, il fit le portrait de son maître, et en récompense reçut la liberté. Il rejoignit sa religieuse, vécut quelques années en Sicile, et mourut à Spolète empoisonné par les parents de cette femme; il touchait à sa cinquante-septième année, c'était en 1469, et les Médicis, ses protecteurs, venaient d'obtenir une bulle qui le relevait, lui et sa femme, de leurs vœux et autorisait leur union. Les plus belles fresques de Lippi sont à la cathédrale de Prato; elles représentent l'histoire de saint Etienne. Les figures de

femmes sont belles, mais leur beauté et leur expression ne sont pas d'une nature si spirituelle qu'on n'y retrouve aisément beaucoup de traces du péché originel. Lippi a introduit aussi dans ses peintures des personnages vulgaires, et pour ainsi dire copiés d'après nature dans les mauvais lieux; cette recherche du pittoresque est encore bien rare à cette époque.

Son fils Filippino, mort en 1505, lui fut très-supérieur, il approche beaucoup de Masaccio, et il y a de lui dans l'église de Santa-Maria-Soprà-Minerva, à Rome, une fresque représentant la dispute de saint Thomas-d'Aquin, qui a des beautés de premier ordre.

Un autre moine, Beato Angelico (1387—1455), est une des plus grandes célébrités artistiques du quinzième siècle, il mourut à Pise en 1455, à l'âge de 68 ans. On raconte de lui une anecdote qui explique la profondeur d'expression qui est le trait caractéristique de son talent. Il était déjà moine; un jour il ne paraît pas au réfectoire à l'heure du repas; on va le chercher dans sa cellule; on frappe, il ne répond pas; on force la porte, et on le trouve prosterné, la face contre terre, sanglotant. Il avait commencé à peindre un Christ sur la croix, et à force de s'identifier avec son sujet il était tombé dans une sorte d'extase. Qui, mieux que lui, pouvait réussir à représenter ce qu'il sentait si vivement! — Il est difficile de pousser aussi loin la simplicité dans les physionomies, la vérité et l'expression qui se concilient avec la naïveté de cœur.

Une de ses œuvres principales est au Campo-Santo de Pise, son tombeau est à côté, monument élevé à sa gloire, et encore plus à ses vertus par le peuple de Pise. C'est un artiste qui mourut en odeur de sainteté; ce fait n'est pas si fréquent dans les annales des arts, que le mentionner ici soit tout à fait superflu. Beato Angelico, ainsi surnommé par un hommage rendu à son

caractère[1], s'appelait Jean de Fiesole; il était entré dans l'ordre des dominicains par véritable dévotion; jamais il ne consentit à être payé pour ses peintures, et il était si désireux de vivre en paix, tout entier adonné à son art, qu'il refusa sa nomination à l'archevêché de Florence. Cette paix intérieure, cette profonde dévotion, sont les traits distinctifs de sa peinture; ses figures rayonnent de grâce céleste; elles sont extatiques; aussi représentent-elles, en général, des anges ou des saints en adoration. Sous ce rapport, et avec la différence du sentiment religieux beaucoup plus prononcé chez Beato, il est le prédécesseur de Carlo Dolci.

Sans aucune idée d'imiter le beau antique, et mû par sa seule inspiration, Beato Angelico est arrivé à peindre des têtes d'une beauté charmante, et qui n'a pas été surpassée. Tout moine qu'il était il savait choisir les plus jolies femmes pour modèles, et s'inspirait de leur beauté pour produire des têtes plus belles encore. Ce fut aussi le secret de Raphaël[2].

C'est surtout à la sculpture que sont dus les progrès que l'étude de la forme fit dans le quinzième siècle; le statuaire ne pouvait pas, comme le peintre, se contenter d'un simple contour; il lui fallait la forme elle-même sous ses différents aspects; on revenait aux sujets mythologiques, on imitait l'antique, et il fallait bien pour des ouvrages où les draperies sont si rares, acquérir une connaissance exacte du corps humain et du jeu des muscles.

A Florence, la sculpture était l'art le plus cultivé; on fondait en bronze ou en argent beaucoup de statues et de bas-reliefs; la peinture profitait de ces progrès, elle se les appropriait par cette solidarité dont nous avons parlé au commencement de cette introduction.

[1] Angelico, angélique et Beato, béatifié; il l'a été en effet par l'Eglise.
[2] Constantin, Idées italiennes.

La plupart des artistes florentins au quinzième siècle, sculpteurs, architectes et peintres, étaient orfévres : Orcagna, Lucca della Robbia, Ghiberti, Brunelleschi, Donatello, Verocchio, et, un peu plus jeune, mais encore leur contemporain, D. Ghirlandajo. Ce fut certainement à l'habitude de modeler qu'ils durent cette parfaite connaissance de la forme qui a fait la très-grande supériorité de l'école florentine. Le relief qu'exigeait l'orfévrerie, art beaucoup plus important alors qu'il ne l'est de nos jours, formait les peintres par l'étude plastique.

C'est ainsi que le D. Ghirlandajo (1451—1495) acquit ce relief, cette vérité de formes qui le classent parmi les meilleurs artistes d'une époque qui abonde en hommes de génie.

Son père était un orfévre de grande réputation dont le véritable nom était Corradi ; il avait été surnommé le Ghirlandajo parce qu'il excellait dans la fabrication des guirlandes en argent que les femmes florentines portaient sur la tête. Ce luxe avait été poussé si loin que les lois somptuaires l'avaient interdit, mais sans succès [1].

Dominique montra de bonne heure une grande aptitude pour la peinture ; il travaillait dans la boutique de son père et s'amusait à représenter dans de rapides croquis les personnes qui la fréquentaient, ou qui avaient une certaine notoriété publique. C'est aussi dans ce genre qu'il s'est distingué comme peintre ; presque toutes ses fresques et ses tableaux de che-

[1] En 1307, on lit dans les *Archivio delle Reformazioni di Fiorenze :* « Quod nulla mulier presumat de ferre in capite coronam auream vel argenteam. » La mode des robes à queue était déjà en usage à Florence à cette époque reculée, puisqu'à la même date les lois somptuaires limitent à une brasse (brachium) la longueur de la queue.

valet sont riches en portraits ; ils offrent cet intérêt historique que les costumes, les figures et le lieu même de la scène, sont en général des représentations très-fidèles de Florence et des Florentins vers la fin du quinzième siècle, à l'époque où la première branche des Médicis faisait de cette ville le foyer de la civilisation.

Mais ce système, qui se rapproche beaucoup de celui qui prévalut deux cents ans plus tard dans l'école hollandaise, et qui consiste à se servir des personnes et des choses qui entourent l'artiste pour représenter un sujet quelconque, n'importe le lieu et l'époque, offre chez le Ghirlandajo cette différence essentielle que les portraits ne servent jamais à représenter les personnages historiques d'un temps passé, mais seulement les spectateurs ; ainsi jamais il ne donne à ses apôtres la figure bien connue d'un contemporain ; jamais non plus il ne cherche dans les costumes le pittoresque aux dépens de la dignité ; il n'aurait pas fait, comme Paul Véronèse, du souper de Jésus chez Marthe et Marie, la splendide orgie d'un banquet de seigneurs vénitiens.

Le Ghirlandajo étudiait la nature, parce que de son temps l'art revenait à la vérité ; il fut ainsi conduit à faire le portrait, mais les hautes notions de l'école florentine sur la dignité et la convenance du style ne lui permirent pas de tomber dans l'absurdité de l'école vénitienne, encore moins dans la bassesse de l'école hollandaise.

Dans la chapelle Sixtine, il y a de lui une fort belle fresque représentant Pierre et André appelés par Jésus au nombre de ses disciples. A Florence, il y a à la Santa-Trinità des peintures dont les sujets sont pris dans la vie de saint François ; la mort de saint François est un des plus beaux ouvrages de la Renaissance ; il porte la date de 1485.

Il avait avec lui deux de ses frères et un beau-frère, réunis

en association pour l'exécution des travaux de peinture qui prenaient de jour en jour plus d'importance. C'est dans leur atelier que Michel-Ange Buonarotti commença son éducation d'artiste. C'est dans celui de Verocchio que Léonard de Vinci fut placé comme élève.

Verocchio (1432—1488), que nous ne nommons ici que comme peintre, était l'élève et le digne émule de Donatello, l'un des plus illustres sculpteurs de l'école de Florence. Verochio a été le premier artiste, dit-on, qui ait moulé sur le modèle vivant; il avait précisément cette connaissance de la forme, dont le besoin était à cette époque le plus vivement senti dans l'école florentine, et, réunissant le double mérite de modeleur et de peintre, il fut plus que tout autre en position de faire franchir à ses élèves l'immense distance qui sépare l'art moderne de la Renaissance, sous le rapport de la science du nu, de la vie et de la vérité dans les ressorts du corps humain.

Verocchio a été le maître du Pérugin et de Léonard de Vinci.

L'amateur des beaux-arts qui a visité Venise, a sûrement remarqué sur la place des SS. Giovani e Paolo la statue équestre du fameux chef de condottieri, Colleoni; c'est le chef-d'œuvre de Verocchio.

A cette statue se rattache une anecdote qui peint si bien les mœurs de ce temps, que je la répéterai ici quoiqu'on la trouve dans tous les guides de Venise.

Le travail était avancé, le cheval à peu près terminé, quand Verocchio apprit qu'un autre sculpteur était chargé de faire la figure. A cette nouvelle, l'artiste florentin transporté de fureur, brise les jambes et la tête du cheval, et s'enfuit à Florence. Le sénat de Venise lui fit savoir que si jamais il tombait en son pouvoir il userait envers lui de la loi du talion, et lui ferait trancher la tête après lui avoir rompu les membres.

Les Médicis s'interposèrent et obtinrent de Verocchio qu'il retournât à Venise reprendre son travail, et du sénat, qu'il lui pardonnât son incartade. Soit excès de travail, soit toute autre cause, le cheval était à peine achevé, que Verocchio mourut d'une inflammation d'entrailles.

On dit qu'il renonça à la peinture, parce que Léonard de Vinci, son élève, et chargé par lui de peindre un ange dans un de ses tableaux, fit cet ange d'une si grande beauté, qu'il éclipsait toutes les autres figures du maître. Ce tableau est maintenant à l'Académie de Florence, c'est le *Baptême de Jésus-Christ*, et il n'est pas possible de découvrir aucune différence entre l'ange et les autres parties de la peinture, assez inférieure du reste.

Tel était donc l'état de l'art en Toscane vers la fin du quinzième siècle; il avait fait de rapides et immenses progrès, puisque au lieu d'une peinture toute de convention, sans vérité et sans expression, on était arrivé à imiter la nature, dans les têtes surtout, avec tant de vie qu'aujourd'hui encore les œuvres des peintres que je viens de nommer excitent, sous ce rapport, l'admiration des amateurs qui viennent de contempler les tableaux des plus grands maîtres. Mais il restait encore à joindre aux formes, le beau idéal; au dessin, la grâce; au coloris, l'harmonie; à adopter pour la perspective aérienne des principes aussi fixes que dans la perspective linéaire; à donner aux compositions bien groupées, de la variété et du mouvement; enfin de la pureté à la touche, de la légèreté au pinceau.

Toutes les circonstances concouraient alors en Italie, surtout à Florence, à déterminer et accélérer ces progrès : la richesse des familles princières et des républiques, le goût du luxe, cette rivalité de splendeur dont nous avons déjà parlé, qui existait entre les Etats et chez les particuliers. On avait le goût des monuments. Partout on entreprenait des con-

structions d'églises, de monastères, de palais, de maisons municipales ou servant aux corporations de lieu de réunion. A Rome, Florence, Ferrare, Urbino, Rimini, Venise, Vérone, Mantoue, Milan, Gênes, etc., on construisait ces édifices, ces hôpitaux, ces palais, ces portes, dont la magnificence étonne toujours. Il fallait nécessairement les orner, et il devait en résulter parmi les maîtres cette noble émulation et cette fermentation d'idées, qui sont la plus puissante impulsion que les beaux-arts puissent recevoir.

A cette époque aussi la littérature parvenait à son plus brillant éclat.

Dans le siècle précédent, Dante (1331), Pétrarque (1374) et Boccacio (1375) avaient créé pour l'Italie une langue et une littérature, tandis que les Villani ouvraient la carrière aux historiens, et les Guarino de Vérone, les Bracciolini de Florence, les Walla, etc., aux études de l'antiquité. Dans le quinzième siècle et le commencement du seizième, nous trouvons Ange Politien[1], Boiardo, Arioste, Arétin, Trissino, Sannazar, Machiavel, Guichardini, etc., et quelques années plus tard, le Tasse.

C'est une grande tentation que de tracer ici le magnifique tableau de cette époque, la plus brillante peut-être dans les annales de l'humanité, et qui dut aux arts un des plus beaux fleurons de sa gloire; mais pour y résister, j'ai devant les yeux la grandeur de l'entreprise et mon insuffisance. Parler des hommes et des découvertes qui marquèrent cette époque, ce serait embrasser presque toutes les branches des connaissances humaines et sortir entièrement des bornes du sujet qui nous occupe.

[1] Admis dans la famille de Laurent le Magnifique, pour faire l'éducation de Pierre II et du cardinal Jean, qui fut plus tard pape sous le nom de Léon X.

Deux découvertes, l'une du quatorzième siècle, l'autre du quinzième, contribuèrent puissamment à la rapidité des progrès de la peinture. Je veux parler de la gravure et de la peinture à l'huile.

Si l'usage de l'huile dans la peinture fut pour l'art une découverte aussi importante que celle de la boussole l'a été pour la connaissance du globe, la gravure sur cuivre fut pour les beaux-arts ce que l'imprimerie a été pour les lettres.

Avant la découverte de l'imprimerie, les manuscrits, rares et coûteux, étaient le seul moyen de répandre les travaux des écrivains ; de même, la copie des tableaux était l'unique ressource pour faire connaître au loin les originaux, ressource singulièrement limitée et imparfaite. On conçoit sans peine quelles facilités, quelles richesses la gravure procura aux artistes et quelle puissante impulsion elle donna à l'art.

La gravure sur bois a précédé celle sur cuivre, de même que, dans l'imprimerie, l'emploi du bois fut antérieur à l'emploi du métal.

L'époque précise de l'invention a donné lieu à de vives contestations entre les écrivains français et allemands qui, tous, en font remonter l'origine à celle des cartes à jouer ; mais les uns affirment que ces cartes étaient déjà de mode avant l'an 1300, les autres prétendent qu'elles furent inventées en France, pour l'usage du roi Charles VI[1].

Avant l'invention de l'imprimerie les Allemands avaient déjà l'usage de graver sur bois des images sacrées ; ce fut même en cherchant à simplifier le procédé dont on se servait pour graver les sentences ou maximes qui figuraient ordinai-

[1] Né en 1368.

rement au bas de ces grossières estampes, qu'on arriva peu à peu à la typographie. Après ces premiers essais la gravure sur bois fit de rapides progrès. En Allemagne, Albert Durer[1], en Italie, Hugues de Carpi, en firent un art véritable.

Vasari[2] dit que la gravure sur cuivre prit son origine dans les ouvrages en ciselure pour vaisselle fort à la mode au quinzième siècle, art très-ancien, illustré par B. Cellini, et tombé en décadence depuis ce grand artiste. On ciselait les vases sacrés, les ornements des reliquaires, des missels, et ces plaques d'argent que dans l'Eglise romaine on présente aux fidèles pour qu'ils y déposent le baiser de paix; on ciselait la vaisselle de luxe, les poignées d'épée, les agrafes qui se portaient aux chapeaux, les bracelets, etc., en un mot, presque toute l'orfévrerie.

Ces ciselures se faisaient au burin sur l'argent; elles représentaient non-seulement des ornements de fantaisie, tels que des arabesques, mais aussi des traits d'histoire et même des portraits. On remplissait les creux de la ciselure avec un mélange de plomb et d'argent qui, en raison de la teinte obscure, reçut des anciens le nom de *nigellum*, dont les modernes ont fait en italien, *niello*, en français, *nielles*. Cette teinte foncée, contrastant avec l'éclat du fond d'argent, présente à l'œil un effet de clair-obscur.

Au quinzième siècle, il y avait à Florence un bon nombre d'artistes ciseleurs de grand mérite. Afin de se rendre compte de leur travail, et avant de remplir les entailles avec la composition de plomb et d'argent, ils prenaient une épreuve au moyen d'un procédé assez analogue à celui dont on se sert pour avoir

[1] Né à Nuremberg en 1471, mort en 1528.

[2] Mort en 1574, écrivait vers le milieu du seizième siècle l'histoire des artistes italiens; artiste lui-même et élève de Michel-Ange Buonarotti et de Andrea del Sarto.



l'empreinte d'une médaille. A cet effet, ils se servaient de terre glaise très-fine, humide et compacte; la ciselure étant en creux, l'empreinte se trouvait en relief et le dessin renversé ; pour le rétablir sous sa véritable forme, ils employaient cette première empreinte lorsqu'elle était bien durcie, pour en faire une seconde avec du soufre, laquelle se trouvait alors semblable au travail originel; ils remplissaient les entailles de noir de fumée, donnaient au soufre, au moyen d'une composition, la couleur et le brillant de l'argent, et l'on avait ainsi un fac-simile de l'original. Ces épreuves sont devenues fort rares dans les musées; leur fragilité en explique facilement la cause[1].

De là à tirer des épreuves sur papier le progrès n'était pas difficile, et dans l'origine, le procédé fut d'une simplicité qui prouve qu'on ne cherchait alors dans ces épreuves qu'à connaître l'état exact de la ciselure et non point à produire des estampes propres à la vente. C'était avec la main ou avec un cylindre que l'on appuyait le papier humide sur la ciselure; dans ces premières estampes toutes les figures sont imprimées à rebours : c'est la main gauche qui agit, non la droite, et les mots se présentent de droite à gauche.

Arrivée à ce point, la gravure était découverte; on travailla en renversant le dessin, afin que l'estampe fût dans le sens droit; et le grand nombre des épreuves devenant un objet d'importance, on employa un métal moins doux que l'argent,

[1] La galerie degli Uffizi, à Florence, salle des bronzes, en renferme une riche collection ; dans le nombre de ces épreuves, il y en a plusieurs de Maso de Finiguerra qui trouva, par une expérience due au hasard, les premiers rudiments de l'art de graver sur cuivre, et entre autres une épreuve du célèbre *Couronnement de la Vierge*, qui passe pour le plus merveilleux des nielles florentins.

par conséquent moins prompt à s'user ; le cuivre atteignit ce but ; on chercha en même temps un procédé moins imparfait que la simple application de la main ou du cylindre pour prendre l'empreinte. La presse fut inventée.

Ce sont encore les cartes à jouer qui sont les plus anciens produits de la gravure arrivée à cet état qui la classe parmi les arts. Des artistes éminents, Mantegna, par exemple, en fournirent les dessins ou les gravèrent eux-mêmes.

Au temps de Raphaël, la gravure sur cuivre était déjà en possession de presque tous les procédés qui l'ont conduite à ses plus beaux résultats ; il existe des estampes des œuvres de Raphaël et de Michel-Ange, faites sous la direction même de ces grands artistes ; c'est ainsi que Marc-Antonio a gravé dans l'atelier et sous les yeux de Raphaël presque tout l'œuvre, dessins et peintures, de ce grand maître.

Le Parmigiano (les Allemands disent que ce fut Wohlgemuth, le maître d'Albert Durer), en inventant la gravure à l'eau-forte, a donné lieu à des progrès d'un autre genre ; depuis lors cet art s'est de plus en plus perfectionné. Au dix-septième siècle, Augustin Carrache, Edelink, Masson, Audran, Revet, etc., en ont été les plus illustres maîtres.

Comme toutes les grandes découvertes, celle de la peinture à l'huile a été le sujet de vives controverses, peu intéressantes en elles-mêmes, car il importe beaucoup moins, comparativement parlant, de savoir si le procédé était déjà plus ou moins connu par des essais sans résultats, que de constater à qui l'on doit l'usage populaire d'une invention inutile jusqu'alors, et qui devint tout à coup d'un emploi presque exclusif. L'histoire de la découverte de la peinture à l'huile est celle de presque toutes

les découvertes : pendant longtemps on l'a eue constamment sous les yeux, imparfaite, il est vrai, mais pourtant suffisamment indiquée ; nul ne songeait à en tirer parti, lorsqu'enfin le hasard, ou un rêveur, ou un homme plus ingénieux, lui trouva son véritable emploi. N'en a-t-il pas été ainsi de l'imprimerie, de la gravure sur cuivre, de la boussole, et même de bien d'autres découvertes, dans un ordre de faits beaucoup plus spéculatifs?

C'est à Van Eyck, autrement appelé Jean de Bruges, du nom de sa ville natale, qu'on s'accorde généralement à attribuer le mérite d'avoir le premier pratiqué la peinture à l'huile. Avant lui on avait employé, et de son temps on employait encore l'huile dans la peinture, mais d'une manière si restreinte et avec si peu de succès que, loin d'être l'indice d'une découverte, ces tentatives y auraient plutôt fait renoncer. Il est de fait qu'on ne pratiquait que la peinture à fresque, à la détrempe, à l'encaustique.

Les premières peintures murales en Italie ont été, généralement parlant, faites à la détrempe ; dans ce procédé, la couleur est mêlée au blanc d'œuf et à certaines résines. Ce n'est guère que vers le milieu du treizième siècle, qu'on commence à parler de la peinture à fresque, quoique très-certainement elle ait été connue et pratiquée, non-seulement dans les temps les plus reculés de l'ère chrétienne, mais dans l'antiquité aussi. Dans la peinture à fresque les couleurs se mêlent au crépi tout frais (fresco) qui couvre la muraille. — L'encaustique, dont le fond est la cire, était préféré comme plus durable, et ayant plus d'effet. Ce procédé s'est perdu graduellement, la fresque et la détrempe lui ont survécu. Mais dans ces dernières années, le professeur Schnorz s'en est servi à Munich pour des peintures murales.

Dans ces différents systèmes l'aspect de la peinture, après

quelques années, est lourd et terne. C'est ce qui rend, en général, si difficile pour le public l'appréciation des anciens maîtres.

La peinture à fresque présente dans son exécution une grande difficulté; elle n'admet pas la retouche, il faut faire du premier coup et dans la journée toute la partie qui a été préparée au crépi. Mais cette difficulté a été la cause de qualités essentielles; l'obligation de peindre au premier coup a donné beaucoup de fermeté dans la touche, et l'impossibilité de revenir sur le travail a fait négliger le précieux dans le fini, qui ne s'obtient guère qu'aux dépens de la pensée.

Michel-Ange disait que pour peindre à fresque, il faut faire vite et bien, mais que « la peinture à l'huile devait être laissée aux femmes et aux enfants. » C'était prendre le procédé pour l'art. La mauvaise humeur faisait tenir à Michel-Ange un propos peu digne d'un si grand artiste.

La fresque devient d'un usage de plus en plus rare; l'encaustique est tout à fait abandonnée, et quant à la détrempe, elle ne peut convenir à des climats froids et humides, où elle est promptement altérée et détruite.

La peinture à l'huile, convenablement traitée, a une durée qu'aucun autre procédé n'a surpassée; c'est ainsi que des tableaux qui ont une existence de plus de trois siècles, sont dans les mêmes conditions que le jour où ils sortirent des mains de l'artiste; peut-être même quelques-uns ont-ils acquis une plus parfaite harmonie dans les teintes.

La vivacité et la profondeur des couleurs, le moelleux et la fermeté de la touche, la facilité de revenir sur le travail pour le porter au plus haut degré de perfection, voilà les avantages qui ont fait prévaloir la peinture à l'huile. Mais pendant près de deux siècles la peinture à fresque a rivalisé avec cette nouvelle découverte.

C'est tout à fait au commencement du quinzième siècle que Van Eyck commença à faire de la peinture à l'huile. Il existe de lui, dans la galerie de Dresde, un petit tableau portant la date de 1416, époque à laquelle ce peintre était déjà devenu célèbre par sa découverte. Ce tableau représente la sainte Vierge assise sur un siége magnifique et tenant dans ses bras le divin enfant, qui reçoit d'un air riant une pomme que lui présente sainte Anne; Van Eyck s'y est représenté lui-même sous les traits de saint Joseph. La peinture est fort bien conservée et l'excellence du travail, la pureté du dessin, la perfection de tous les accessoires prouvent que, déjà à cette époque, les Flamands ne le cédaient en rien aux peintres de l'Italie sous le rapport de l'exécution et de la vérité dans l'imitation.

Lors de la découverte de la peinture à l'huile, les communications étaient difficiles et fort lentes. La connaissance du nouveau procédé n'arriva que fort tard aux Italiens. En 1442, Van Eyck envoya au roi de Naples, Alphonse V, un tableau perdu depuis, mais qu'on croit avoir été une Adoration des Mages; il en fit ensuite un autre pour le duc d'Urbin et un *saint Jérôme* pour Laurent de Médicis. Ces œuvres causèrent en Italie une admiration générale.

Un certain Antonello, de Messine, qui avait étudié à Rome dans les écoles grecques, ayant vu le tableau de Naples, partit pour la Flandre, dans le désir de pénétrer le secret de cette découverte. Il obtint, en effet, de Jean de Bruges son secret, les uns disent, en échange d'un grand nombre de dessins italiens; les autres, par supercherie, se présentant en qualité de seigneur italien, et faisant faire son portrait à un prix énorme, pour avoir l'occasion de voir le peintre à l'œuvre; quoi qu'il en soit, il obtint la connaissance du procédé.

De retour en Italie, Antonello s'arrêta à Venise et fit part

de ce secret à son intime ami Domenico qui, après quelques travaux faits dans son pays, ainsi qu'à Lorette et à Pérouse, se fixa à Florence vers l'an 1460.

Sans être un artiste de premier ordre, Domenico trouvait dans le nouveau procédé une incontestable supériorité ; il excitait l'admiration du public et la jalousie de ses rivaux. Parmi ceux-ci le plus redoutable était Andrea del Castagno, homme de grand talent qui, par les séductions d'une amitié feinte, obtint la communication de cette découverte. Pour la posséder seul, il assassina le Vénitien, un soir que tous deux étaient allés ensemble, leurs guitares à la main, donner une sérénade à la maîtresse de Domenico.

Ce crime atroce resta impuni; del Castagno feignit si bien la douleur et montra une si vive ardeur à poursuivre l'assassin, qu'aucun soupçon ne s'attacha à lui. Bien des innocents furent arrêtés, jetés en prison, torturés, tandis qu'Andrea jouissait du fruit de son crime. Jouissait n'est pas le mot, car, poursuivi par les remords, il renonça à cette possession exclusive pour laquelle il avait commis un si grand crime; il publia le secret de Van Eyck; mais ce ne fut qu'à sa dernière heure, sur son lit de mort, qu'il confessa l'assassinat commis par lui. A Naples, il y a de lui une Déposition de croix qui est fort belle ; à Florence, il y a un Domenico dans l'église de Sainte-Lucie, au delà de l'Arno. C'est d'Andrea del Castagno que le Pérugin, et probablement aussi Verocchio, apprirent la manière de peindre à l'huile. Raphaël venait de naître, et Léonard de Vinci était dans la plénitude de son talent.

LÉONARD DE VINCI.

1444—1519.

La vie de cet illustre artiste est, en quelque sorte, la préface du grand siècle. Elle mérite une place à part.

S'il appartient à la Renaissance par la date de son âge, la nature de son talent le classe parmi les cinq ou six plus grands maîtres de l'art moderne. Né à Florence, et l'une des plus grandes illustrations du siècle des Médicis, son immortel CENACOLO, à Milan, le fait cependant considérer, avant tout, comme le chef de l'école lombarde; tandis que sa brillante rivalité avec Michel-Ange le place à la tête des artistes florentins.

Ne mêlons donc pas sa vie à celle de ses rivaux. Nous le retrouverons souvent en parlant de ces vingt premières années du seizième siècle, les plus brillantes dans les annales des beaux-arts; pour le moment nous ne nous occupons de lui que comme précurseur de Buonarotti et de Raphaël.

Léonard de Vinci est du très-petit nombre de ces hommes qui ont reçu à la fois la puissance intellectuelle et la force physique; qui sont propres à toutes les études, comme à tous les travaux; et, pour comble de bonheur, sa naissance le plaça dans une position sociale qui facilite singulièrement le

développement de ces magnifiques dons, et qui en est quelquefois, mais trop rarement, la juste récompense.

Son père, noble florentin, ne négligea rien pour son instruction et son éducation.

D'un esprit à la fois élevé et flexible, curieux des choses nouvelles, ardent à l'étude, et habile, non-seulement dans les arts plastiques et la peinture, mais aussi dans les mathématiques, la mécanique, les fortifications et les machines de guerre, dans la musique, la poésie et la médecine, il excellait encore dans les exercices de corps, tels que l'équitation, l'escrime et la danse. Dans tous ces talents si divers, il semblait avoir pour chacun d'eux une aptitude si prononcée, qu'il lui eût été facile de s'y distinguer entre tous ses rivaux.

Sa force corporelle était si grande qu'il ployait sans effort entre ses mains un fer à cheval, et sa physionomie, spirituelle et aimable, lui conciliait déjà la bienveillance à la première vue.

Sa vie s'est écoulée au milieu des travaux qui lui ont acquis une glorieuse popularité, et dans les honneurs et les plaisirs que ses talents lui procurèrent en abondance. Pour tout autre qu'un esprit ferme, les qualités mêmes de Léonard de Vinci, cette rare réunion de tant d'avantages, eussent été un fatal écueil : au quinzième siècle, tout comme de nos jours, le nom d'artiste était une sorte de brevet qui légitimait l'extravagance et la vie de plaisir; mais, et nous aurons plus d'une occasion de le remarquer, ce ne sont pas ceux qui ont vu de prédilection ce côté de la vie artistique, qui ont ennobli leurs noms par leurs travaux.

La peinture fut la vocation de Léonard de Vinci; ses autres talents ne furent que des accessoires, du moins pour lui, pour sa réputation populaire, car ses travaux comme ingénieur, comme physicien et littérateur ont eu, et ont encore une très-grande importance.

Léonard de Vinci appartenait à une école dont le caractère dominant fut l'excellence dans le dessin, et, comparativement aux autres, l'infériorité dans le coloris. Ces deux qualités se retrouvent dans ses œuvres, et lui-même a beaucoup contribué, comme l'un des deux plus illustres chefs de cette école, à en faire le trait caractéristique par lequel on la distingue.

A l'excellence du dessin, il joignit l'élégance et l'expression des figures. Tout est noble, calme, serein dans ses compositions; par exemple, il y a dans le *Cenacolo* une pensée si élevée, même au milieu d'une action passionnée, que l'impression qu'on en reçoit est surtout celle de la paix, d'une sérénité, mélancolique peut-être, mais pleine de douceur. C'est à l'influence de son talent que l'école de Florence a dû ce caractère grave, un peu triste, qui l'a distinguée des autres dès son origine.

Il y a deux manières fort distinctes dans la peinture de de Vinci; la première est une vigoureuse opposition d'ombre et de lumière; l'effet est prononcé, piquant, mais moins naturel que dans la seconde, où l'emploi des demi-teintes l'adoucit et le rend plus harmonieux; en cela Léonard de Vinci a suivi une marche conforme aux inclinations de l'âge: du fracas dans la jeunesse, de la sagesse et du repos dans l'âge mûr.

Léonard de Vinci quitta Florence en 1582 pour se rendre à Milan, sur l'invitation de Louis Sforza; à cette première époque de sa vie appartiennent la ***Méduse*** et la ***Madeleine*** du palais Pitti à Florence; la ***Madeleine*** du palais Aldobrandini à Rome et quelques *Sainte Famille,* quelques ***Enfant Jésus et saint-Jean-Baptiste,*** plus ou moins authentiques.

C'est à Milan qu'on voit encore, mais tristement dégradé, le chef-d'œuvre de ce grand maître. Supprimez la sainte Cène (Cenacolo) que la gravure a rendue si populaire en faisant in-

telligible pour chacun, ce que la détérioration de ce tableau eût laissé incompréhensible pour beaucoup de spectateurs, et de Vinci serait presque inconnu, sauf d'un très-petit nombre d'amateurs capables de reconnaître, dans une peinture qui n'a plus le charme du coloris, et que le temps, les restaurations et la main des barbares ont dégradée, l'immense mérite du dessin, de la composition et de l'expression. Les œuvres de ce grand peintre seraient tombées dans le domaine de l'antiquaire, tandis que ce tableau de la Sainte Cène est devenu si populaire, que de nos jours le nom de Léonard de Vinci est plus connu de la multitude que celui des principaux artistes nos contemporains.

Ceux qui ont vu cette fresque admirable ont été étonnés, après tout ce qu'on a dit de son état de dégradation, de l'impression qu'elle produit encore, impression de plus en plus profonde à mesure qu'on la contemple plus longtemps.

La tête de Christ est divine de paix, de douceur, de mélancolie; et pourtant cette tête est presque effacée! Impossible de la copier, et elle inspire toujours! Et quelle science dans la disposition des groupes! C'est ici un exemple frappant de l'immense distance franchie en un demi-siècle. Avant Léonard de Vinci on peut trouver des études de têtes d'une beauté que Raphaël lui-même n'a pas surpassée; mais en fait de composition et d'effet, rien, absolument rien qui approche de ce chef-d'œuvre. Et pourtant il a été repeint, retouché, restauré, de telle sorte qu'au fond il n'existe presque plus rien du travail original. Malgré ces dégradations, car les retouches et les restaurations n'ont pas été autre chose, c'est peut-être de toutes les fresques celle qui produit la plus forte impression.

Comme Léonard de Vinci faisait sans cesse de nouveaux essais, il peignit ce tableau sur une préparation qu'il venait

d'inventer[1]; à peine cinquante ans étaient-ils écoulés que déjà la peinture tombait en écailles, et un écrivain publiait en 1642 que « l'on pouvait à peine en distinguer le sujet. »

Ainsi tombent, en partie du moins, les accusations dirigées tantôt contre les soldats français, tantôt contre les Autrichiens qui auraient dégradé à plaisir ce monument, le réfectoire du couvent de Santa Maria delle Grazie, où il se trouve, ayant été converti en corps de garde et les soldats s'étant exercés, par manière de passe-temps, à tirer à la cible en prenant pour but les figures du Cenacolo. En Italie, c'est un moyen assuré d'exciter la haine contre l'*abborrito straniero*, que de l'accuser d'avoir porté une main barbare sur ce monument de la gloire nationale.

Il est de fait que Bonaparte, lors de son premier séjour à Milan, étant venu visiter l'œuvre de Léonard de Vinci, frappé d'admiration, écrivit à l'instant sur son genou un ordre d'exemption de logement de troupes pour le couvent; plus tard le réfectoire fut converti en magasin de fourrages, jusqu'au moment où le prince Eugène, vice-roi de la Lombardie, le fit restaurer dans l'état où il est aujourd'hui.

C'était un ancien usage que de grouper les apôtres autour de Jésus-Christ. On en trouve de fréquents exemples dans les vieilles cathédrales; à Saint-Marc de Venise, les douze apôtres et la Vierge, représentés par des statues colossales, sont placés à l'entrée du chœur; à Nuremberg, dans l'église de Saint-Sébald, on voit, en statues de bronze de deux pieds de hauteur (charmants modèles de sculpture gothique), les apôtres dans des attitudes diverses. Dans les fresques et les mosaïques, on retrouve ces figures tantôt rangées sur une ligne, le Christ au centre, c'est l'enfance de l'art; tantôt groupées

[1] Il l'avait, dit-on, commencé à l'huile.

ou formant un cercle à la base d'un dôme ; quelquefois elles sont intronisées sur des nuages, d'où elles contemplent la gloire de Jésus-Christ.

Les douze apôtres du Corrége à Parme (à San Giovanni) offrent un bel exemple de cette dernière combinaison, exemple tout aussi remarquable comme étude de caractère et de physionomies que par la sublime conception du tableau considéré dans son ensemble.

Dans le *Jugement dernier*, de Michel-Ange, les apôtres sont aussi groupés autour du Sauveur. Il y aurait une foule d'autres citations à faire sur ce sujet.

Rien ne met plus en évidence l'impuissance de l'art que les représentations de la divinité et, pour preuve, voyez la *Transfiguration !* jamais la peinture n'a été plus loin, jamais l'art ne s'est élevé à une inspiration plus noble, plus divine, et pourtant, de là à ce que notre pensée nous représente dans la transfiguration du Sauveur, Jésus retournant dans le sein de Dieu ! qu'il y a loin ! Cette impuissance rend la tentative presque un sacrilége ; qu'est-ce donc quand l'absence du génie lui ôte toute excuse ?

L'action choisie par Léonard de Vinci, nous semble être de beaucoup la meilleure pour la représentation du Christ entouré de ses disciples. C'est le moment de la sainte Cène, cette heure solennelle, où le «Fils de l'homme» se prépare à accomplir le dernier acte de sa vie humaine ; il est à la veille de reprendre sa divinité, mais il est encore avec les hommes, et c'est d'eux qu'il s'occupe ; il est en face de la plus honteuse souillure, la trahison de Judas, et il va consommer le sacrifice qui doit racheter les hommes du péché !

De là ces contrastes si admirablement rendus par l'artiste ; admirablement, car tous ces sentiments, en opposition les uns avec les autres, sont exprimés au plus haut degré, et cepen-

dant, telle est l'harmonie de cette composition, que l'impression dominante qu'elle produit est l'unité de la pensée ; l'œil distingue instantanément le sujet, sans qu'il soit besoin des accessoires pour l'indiquer : le Sauveur — les apôtres : — Le Sauveur, attristé, mais calme et d'une sérénité divine. — Les apôtres, surpris, indignés, protestant par la parole ou le geste, chacun selon le caractère que la tradition lui attribue ; le plus éloigné, croyant avoir mal entendu, interroge son voisin ; Judas, incertain, mais feignant l'assurance, n'attire les regards que par les traits ignobles de sa figure.

Que cette tête de Jésus, inclinée, les yeux voilés comme pour ne voir pas le mal, ce front si pur, ce geste si doux, si simple et si noble, rendent bien ce que la pensée nous représente ! Et ces groupes des apôtres, comme l'action y est concordante ! Partout de la vie, du mouvement, de la diversité, et pourtant une unité d'action si parfaite qu'à l'instant tout l'ensemble de ce vaste tableau s'empare de l'imagination, sans confusion et sans incertitude.

Léonard de Vinci raconte qu'il passa un an à réfléchir aux moyens de représenter dans la figure de Judas l'image d'une âme si noire, et qu'en fréquentant les prisons et le quartier habité par les êtres les plus abjects, il trouva enfin une tête qui semblait faite exprès pour le but qu'il se proposait, et à laquelle il ajouta encore les traits de quelques autres.

Il n'en est pas moins vrai que Léonard n'a pas aussi bien réussi dans cette figure de Judas que dans celle de saint Jean, tandis que le contraire est arrivé au peintre de la beauté par excellence, à Raphaël. Dans la composition des douze apôtres, gravés par Marc-Antonio, d'après ses dessins originaux et sous les yeux du maître[1], le Judas est un chef-d'œuvre de

[1] Ces douze apôtres avaient été peints en clair-obscur, d'après les

laideur, mais de laideur morale ; sans aucune exagération physique, et encore, pour faire ressortir cette figure, Raphaël ne s'est point servi du même artifice que Léonard de Vinci, qui jette sur Judas une ombre portée, afin de rendre plus frappant le contraste de sa figure avec celles des autres disciples, vivement éclairées. « Quand on veut, dit Constantin, se rendre compte de ce que peut le talent du peintre pour l'expression des caractères et leur effet dramatique, c'est à ces deux grandes pages qu'il faut surtout recourir. »

Giotto, Luca Signorelli, N. Poussin, Baroccio et bien d'autres peintres ont traité ce même sujet ; aucun n'a approché de l'excellence de Léonard de Vinci.

Dans le tableau du Poussin, Judas tient une bourse serrée dans sa main et se glisse hors de la salle. Cette donnée est de beaucoup inférieure à celle de Léonard de Vinci. Judas s'échappant après avoir entendu l'accusation, l'intérêt est singulièrement affaibli.

Il n'y a pour ce sujet qu'un seul moment possible, c'est celui où le Christ prononce ces paroles : « En vérité, je vous le dis, l'un de vous me trahira. » La surprise, le doute, l'indignation, sont les sentiments instantanés qui font ce drame ; supposez que ces paroles sont prononcées depuis un instant, ce sera l'abattement, la colère et la honte ; les disciples seront absorbés dans leur douleur, ou s'abandonneront à leur indignation envers Judas, qui se trahit par la fuite ; l'unité est rompue, l'attention est divisée, les mauvaises passions prennent place, et vous n'avez plus cette mélancolie divine, cette

dessins de Raphaël, dans une salle du Vatican, détruite quelques années après sa mort. On les retrouve à Saint-Vincent aux trois fontaines, près Rome, où ils ont été peints sur les piliers intérieurs de l'église par les élèves de Raphaël.

paix du Seigneur qui domine dans l'œuvre de Léonard de Vinci.

Vers l'an 1594, Clément VIII commanda au Barroccio un Cenacolo pour l'église de Santa Maria Soprà-Minerva, où on le voit encore. Le peintre imagina d'introduire parmi les apôtres Satan en personne, soufflant la trahison à l'oreille de Judas. Le pape trouva la licence un peu forte et s'écria : « Che non gli piaceva che il demonio si domesticasse tanto con Jesù-Christo » et il ordonna au peintre de faire disparaître Satan.

Il existe encore plusieurs études des têtes de Jésus et des apôtres dessinées au crayon par Léonard de Vinci; celle de Jésus est au Brera, à Milan; cette feuille de papier, salie et déchirée, est l'une des plus précieuses reliques des beaux-arts; je ne sache pas qu'aucun crayon ait jamais rien produit de plus divin que cette tête du Christ[1].

Quoique dans les temps de la Barbarie et jusqu'à la fin du quinzième siècle la figure du Christ ait été représentée sous un type plutôt symbolique qu'humain, dont on n'osait guère s'écarter, on trouve quelquefois, rarement il est vrai, un essai de personnification qui a dû être appuyée sur une tradition, quant à la véritable figure de Jésus.

[1] Les têtes des apôtres sont à Londres dans la collection de MM. Woodburn. L'Académie royale de Londres possède une copie à l'huile du Cenacolo, faite par un élève de Léonard de Vinci (Marco d'Oggione) de la même dimension que l'original. — A Munich, dans la galerie Lenchtemberg, se trouve le carton fait par le peintre Bossi, aussi de la grandeur de l'original, et en se servant de tous les documents pour rétablir l'œuvre de Léonard de Vinci. C'est d'après ce carton qu'a été exécutée la mosaïque qui est à Vienne dans la galerie Ambras. — Parmi les gravures, la plus belle est celle de Raphaël Morghen, mais elle se ressent de la détérioration de l'original; les contours des figures sont mal accusés, les expressions sont faibles, surtout dans la tête de Christ et dans celle de saint Jean.

Dans les catacombes de Rome on voit une peinture qui date du quatrième siècle, et qu'on pourrait appeler un portrait de Christ, en raison de la ressemblance qu'elle a avec ce type que nous considérons de nos jours comme la figure historique de Jésus ; les circonstances mêmes qui se rattachent à cette peinture prouvent, en tous cas, que c'est bien une personnification de Christ qu'on a voulu faire.

Cet ancien monument de l'art est dans la quatrième chambre des catacombes de Saint-Calixte : la figure est ovale, le nez droit, les sourcils sont arqués, le front est élevé, sans rides, l'expression est sérieuse et douce, les cheveux sont séparés sur la tête et descendent en longues boucles sur les épaules; la barbe est rare, courte et partagée par le milieu; c'est la tête d'un homme de trente à quarante ans.

Une autre peinture qui a les mêmes caractères que celle-ci, mais qui n'en est pourtant point une copie, se trouve dans les catacombes de Via Portuensis; elle est probablement du cinquième siècle ou du sixième.

Mais il existe un document dont l'authenticité a été souvent révoquée en doute, sans cependant qu'on ait jamais prouvé qu'il soit apocryphe. C'est une lettre [1] d'un citoyen romain de la famille de Lentulus qui se serait trouvé à Jérusalem du temps de Jésus-Christ. Pour révoquer en doute l'authenticité de cette lettre, on s'est principalement appuyé sur ce fait que Lentulus n'a point été le prédécesseur de Ponce-Pilate, ainsi que le disaient ceux qui ont produit ce document, mais, il ne s'ensuit pas de ce qu'il y aurait eu erreur sur la qualité de l'individu, que la lettre elle-même soit controuvée ; au reste, authentique ou non, cette lettre était connue déjà au quatrième siècle, et elle a servi dès lors à établir cette sorte de portrait traditionnel

[1] Collection de manuscrits à la Bibliothèque nationale à Paris.

de Jésus-Christ, qui s'est perpétué jusqu'à nos jours. La voici, elle montre combien Léonard de Vinci est resté fidèle au caractère général de la figure; Christ devait avoir un peu plus de trente ans lorsque cette lettre a été écrite.

« Il est arrivé dans nos murs, où il est encore, un homme très-extraordinaire; on l'appelle Jésus, beaucoup de personnes le regardent comme un prophète de vérité, ses adeptes le nomment fils de Dieu. Il ressuscite les morts et guérit les blessés. Il est d'un extérieur remarquable, de taille haute et tellement imposante qu'il inspire à tous l'amour et en même temps la crainte. Sa chevelure est brune, de la couleur du fruit du noisetier lorsqu'il est mûr; elle est épaisse et polie sur le haut de la tête, où elle est séparée à la mode des Nazaréens; puis elle retombe en boucles ondoyantes sur les épaules; son front est large et son visage serein, sans rides ni taches, et quelque peu coloré; la bouche et le nez sont d'une forme parfaite; sa barbe, qu'il laisse croître, est de la couleur de ses cheveux, elle n'est pas très-longue, elle est séparée par le milieu; ses traits respirent la persévérance et la candeur; ses yeux sont grands et brillants, terribles lorsqu'il adresse des réprimandes, doux et remplis de bonté lorsqu'il exhorte. Une douce sérénité règne sur son visage, quoiqu'il soit toujours sérieux, car on ne l'a jamais vu rire, mais plus d'une fois on l'a vu pleurer. Il parle peu, mais tout ce qu'il dit est plein d'autorité; enfin, tout en lui semble au-dessus de l'humanité. »

Tels ont été les documents sur lesquels la tradition s'est fondée, et nous voyons comment l'un des plus grands peintres qui aient jamais existé en a tiré parti. Certes, à en juger par la profonde impression que produit cette figure de Christ, elle doit être ressemblante, si Jésus portait l'empreinte de sa divinité.

Mais oublions le côté religieux, laissons de côté la croyance

du chrétien, et ne voyons ici qu'une question d'art. Voici deux types de la beauté; les deux points de comparaison entre l'art antique et l'art moderne : l'Apollon du Belvédère, et le Christ de Léonard de Vinci, c'est-à-dire ce que l'art a produit de plus parfait, de plus noble, de plus divin ! Dans le chef-d'œuvre de l'antiquité le caractère dominant, c'est la beauté humaine à son plus haut degré, mais rien de plus. — Léonard de Vinci a aussi cherché la beauté idéale, et il l'a trouvée, mais dans l'intelligence, dans l'expression d'une âme immortelle; c'est la beauté divine, rayonnant sous l'enveloppe humaine. — Voilà comment l'art antique et l'art moderne, différant si essentiellement dans leur nature, se sont produits dans leur plus noble essor, l'un, par la sculpture, c'est la forme matérielle, la beauté du corps; l'autre, par la peinture, c'est l'expression, la pensée, la beauté intellectuelle.

Léonard de Vinci était arrivé à Milan au plus beau moment de la fortune de Louis Sforza (Louis le Maure); il débuta à la cour dans une espèce de tournois de Troubadours où se trouvèrent les plus habiles joueurs de lyre et improvisateurs. Il fut le vainqueur. Lui-même avait fabriqué l'instrument dont il se servit, lui-même avait composé les vers qu'il chanta. Louis le Maure, fort méchant prince, mais très-spirituel et très-grand seigneur, avait avec Léonard des assauts d'esprit, dans lesquels l'artiste ne se montrait probablement pas trop rude joueur, car sa faveur alla toujours croissant.

Le duc l'avait appelé à Milan pour y fonder et diriger une académie de dessin; c'est à peu près à cette tâche que se bornèrent ses travaux en fait de beaux-arts. Chez lui, l'exécution était lente, et il n'était jamais pleinement content de son travail; on sait qu'il fut quatre ans à terminer le célèbre portrait de Lisa del Giocondo, qui fait maintenant partie de la galerie du Louvres.

On parle bien de deux grandes statues en plâtre qu'il avait exécutées comme modèles; mais elles n'ont jamais été fondues, et ces modèles, qui passent pour avoir été des merveilles de l'art, furent brisés presqu'aussitôt après avoir été achevés.

La vie de courtisan et les entreprises considérables en travaux d'utilité publique, à la tête desquelles Léonard de Vinci fut placé par le duc de Milan, ne lui laissèrent pas le loisir de cultiver beaucoup la peinture. C'est lui qui a amené à Milan les eaux de l'Adda et tracé le canal pour bateau de Morterana, par les vallées de Chiavenna et de la Valteline, dans une longueur d'environ soixante et quinze lieues.

Il s'adonna aussi à la mécanique et fit beaucoup de dessins de machines de guerre; il perfectionna les fortifications, dont le système subissait un changement complet, par suite de l'emploi de l'artillerie rendue mobile.

C'était par des travaux en ce genre que Léonard de Vinci pouvait se rendre le plus agréable et le plus utile au duc de Milan, alors engagé dans une longue guerre contre le pape et la république de Venise, et bientôt aussi contre la France dont le roi, Louis XII, réclamait le duché à titre d'héritage maternel.

En 1500, Louis le Maure, trahi par ses alliés, fut livré aux Français, et, prisonnier d'Etat, il alla mourir misérablement dans le château de Loches en Touraine.

L'année précédente, Léonard de Vinci était retourné à Florence.

Plus tard, lorsque nous nous occuperons des écoles lombardes, nous parlerons de l'académie qu'il avait fondée à Milan.

A Florence, il trouva un rival dans Michel-Ange Buonarotti, plus jeune que lui de trente années, mais déjà dans la plénitude de son talent. Cette rivalité fut déterminée par un concours devenu célèbre dans l'histoire des beaux-arts. Il s'agissait d'un

tableau que la seigneurie de Florence voulait faire exécuter dans la salle du Conseil, en mémoire de la guerre contre Pise. Les concurrents devaient faire chacun une esquisse entre lesquelles le Conseil se réservait de choisir[1].

Ces esquisses ou cartons ont disparu ou ont été détruites, mais voici ce qu'en dit Benvenuto Cellini, contemporain de Michel-Ange, et qui lui-même avait copié ces compositions. « Elles représentaient la ville de Pise, assiégée par les Florentins; celle de Léonard de Vinci offrait un combat de cavalerie, divinement travaillé, et celle de Michel-Ange des fantassins qui se baignaient dans l'Arno et qui, au cri d'alerte, couraient aux armes à demi-nu, avec de si beaux gestes, si admirablement dessinés, que ni les anciens, ni les modernes, n'avaient jusque-là rien imaginé qui pût l'égaler. »

Benvenuto Cellini ajoute que les travaux de Michel-Ange n'ont jamais valu ces premières études. Il l'emporta sur Léonard de Vinci, mais le tableau n'a pas été peint.

Ces cartons ont si bien fait époque dans l'histoire des beaux-arts, que tous les artistes qui les étudièrent, et ce furent les plus illustres, formèrent une catégorie particulièrement distinguée; on disait d'eux : « il a étudié les cartons », comme de nos jours, en parlant d'un soldat éprouvé, on dit : il était à Austerlitz ou à Waterloo[2].

[1] Le concours ne fut pas ouvert à jour fixe; c'est en 1503 que Léonard de Vinci fit son carton; c'est seulement en 1506 que Michel-Ange termina le sien, d'où il est à croire que ce mot *concours*, employé dans tous les ouvrages qui racontent le fait, exprime la lutte de talent qui s'établit entre les deux illustres artistes, plutôt qu'un concours réel, tels qu'ils ont lieu de nos jours pour les commandes de l'Etat.

[2] Une estampe du carton de Michel-Ange, en dimension réduite, a paru à Londres, il y a quelques années, gravée par Schiavonetti,

Peut-être cette défaite fut-elle le principal motif du voyage que Léonard de Vinci fit à Rome ; si l'on en croit Vasari, il y accompagna le duc Julien de Médicis, lorsque Léon X fut élu pape (en 1513), mais il y a lieu de croire que ce fut à une époque plus rapprochée de ce fameux concours.

Quoi qu'il en soit et des motifs et de l'époque de ce voyage, Léonard a séjourné à Rome. On voit de lui une fresque dans le petit couvent de Saint-Onuphre, au sommet du Janicule, depuis lequel on jouit de l'une des plus belles vues de Rome ; ce même couvent où le Tasse vint mourir la veille de son couronnement au Capitole[1]. La fresque de Léonard de Vinci représente une madone du plus beau style. La tête a cette expression de douce mélancolie, si caractéristique chez ce grand peintre ; le *Bambino* est inférieur au talent de de Vinci ; la couleur a poussé au noir comme dans la plupart de ses ouvrages.

Dans la galerie Sciarra, il y a de lui un petit tableau, d'autant plus précieux que les œuvres authentiques de ce peintre sont excessivement rares ; le sujet est *La modestie et la vanité*, représentées par deux demi-figures de femmes, l'une parée et un peu coquette, l'autre plus simple et plus modeste. Celle-ci a un voile sur la tête ; c'est un profil d'une admirable pureté ; la vanité, vue de face, a un sourire d'une irrésistible douceur. Ce tableau a tout le précieux et le fini de

très-probablement d'après le dessin que l'architecte San-Gallo fit sous les yeux de Michel-Ange lui-même. — Rubens avait fait une copie d'un fragment du carton de Léonard de Vinci ; c'est, dit-on, cette belle gravure d'Edelinck, représentant quatre cavaliers qui attaquent et défendent un étendard.

[1] Le masque de plâtre pris sur lui après sa mort, cette dépouille de tant de gloire et de misère, existe encore dans la bibliothèque du couvent.

Léonard ; la tête de la vanité est admirable par le modelé, la vivacité des yeux et surtout la finesse d'expression. C'est là le cachet de ce grand peintre, d'autant plus aisé à reconnaître que personne n'en approche[1].

Que les personnes qui ont le bonheur d'aller à Rome veuillent bien se rappeler le conseil que je me permets de leur donner ici. En visitant les galeries, abstenez-vous de regarder tous les tableaux ; sachez d'avance quels sont ceux qui méritent une place dans votre souvenir et ne vous occupez que de ceux-là. Tout voir est le sûr moyen de ne rien voir. La vue, comme le goût, perd par la satiété la faculté de juger des nuances, et même n'apprécie plus des différences très-prononcées. Le plus grand inconvénient des grandes galeries est le nombre trop considérable d'objets qu'elles renferment ; l'œil se fatigue, et les œuvres les plus dignes d'intérêt échappent à l'attention.

Il faut aussi ne pas se contenter de contempler un tableau isolément ; il faut le comparer aux œuvres capitales qui se trouvent dans la même galerie. Par exemple, dans cette galerie Sciarra, il y a un tableau de Raphaël, *le Joueur de violon,* peut-être de tous les portraits le plus parfait qui existe, et près de là est un des chefs-d'œuvre du Titien, une figure de femme ; comparez-les avec le tableau de Léonard de Vinci, cherchez les analogies et les différences qui caractérisent chacune de ces œuvres, et vous vous rendrez compte ainsi des qualités et du mérite relatif de ces grands peintres ; comparez Léonard de Vinci avec les artistes qui l'avoisinent, et vous

[1] Dans la collection du prince d'Orange, il y a une autre demi-figure de la Vanité, aussi de Léonard de Vinci, et non moins remarquable par le fini du travail.

comprendrez bien vite pourquoi il est si haut dans l'estime des connaisseurs [1].

Léonard de Vinci réfléchissait pendant des années à l'œuvre qu'il voulait entreprendre, et il l'exécutait avec un soin infatigable ; jamais il ne peignit de verve, ce qui n'exclut pas l'inspiration, mais la dirige et la contient par la réflexion.

Le portrait de Lisa del Giocondo est le tableau le mieux conservé, le plus beau, le plus caractéristique qui soit resté de ce grand peintre : harmonie inimitable dans tous les traits de cette figure, des yeux qui vivent, et ce regard tendre, mélancolique, un peu voluptueux, qui fait le charme de ses têtes de femme. Ce n'est pas l'ardente imagination, trop sensuelle du Titien ; ce n'est pas la pureté céleste des Vierges de Raphaël ; c'est une passion sérieuse, noble, éternelle [2].

Il y a de lui aussi un autre portrait de femme, non moins célèbre, connu sous le nom de la *Belle Ferronière*, que les uns croient être le portrait de la maîtresse de François Ier, les autres celui de Lucrèce Crivelli, jeune Milanaise que Léonard avait tendrement aimée. Dans la première supposition, ce tableau serait une des dernières œuvres de Léonard, puisqu'il l'aurait faite en France où il mourut en 1519, après un séjour d'un peu plus de trois années.

La Sainte Famille, désignée sous le nom de *Vierge aux rochers*, qui est aussi au Louvre, n'est pas très-authentique, et malheureusement ce beau tableau a beaucoup souffert. Léonard de Vinci a peu produit, du moins en fait de tableaux achevés, car il a composé un grand nombre de cartons d'après lesquels ses élèves firent des tableaux qui passent aujourd'hui pour son œuvre.

[1] Constantin, Idées italiennes.

[2] Le même.

Les qualités caractéristiques de ce grand peintre ont été imitées et non copiées par ses élèves, c'est une remarque qui lui fait le plus grand honneur comme chef d'école. Il eut le rare talent d'inculquer à ses élèves sa pensée, ses théories sur l'art, plus encore que ses procédés d'exécution. Raphaël a bien quelque chose de ce mérite, mais le succès n'a pas couronné ses efforts aussi complétement que chez Léonard de Vinci. Les élèves de Léonard approchent de très-près du talent de leur maître, et les œuvres de Lorenzo Crepi, de Bernardino Luini, passent aisément pour des originaux de de Vinci. C'est à Milan, au Brera, que l'école de Léonard est le mieux représentée. Nous y reviendrons quand nous nous occuperons des Lombards.



François Ier, victorieux à Marignan (1515) entra à Milan. Il vit le Cenacolo et voulut le faire transporter à Paris, comme le plus beau trophée de sa victoire. Mais l'essai qu'on fit de scier la muraille, sur laquelle cette fresque est peinte, n'ayant pas réussi, on renonça à ce projet. Ne pouvant pas emporter l'œuvre, François Ier voulut emmener l'artiste; il engagea Léonard de Vinci à le suivre en France. De Vinci avait alors 71 ans; il accepta les offres du roi, mais son grand âge ne lui permit pas de faire aucun travail de quelque importance; son séjour en France a donc été à peu près stérile pour les beaux-arts. Il mourut en 1519 à Fontainebleau; la tradition prétend qu'il expira dans les bras mêmes de François Ier en se levant pour le recevoir; cette anecdote a fait le sujet de plus d'un tableau, mais elle est de pure invention.

Outre les œuvres mentionnées ci-dessus, il existe de Léonard de Vinci, dans différents musées, des peintures capitales dont les principales sont: à Vienne, une Léda; à Dresde, le portrait du duc Louis-Marie Sforza; à Saint-Pétersbourg, une Sainte Famille; à Venise, un portrait de César Borgia que le

général Pepe a donné à la république au mois de novembre 1848, pour être vendu et couvrir d'autant les frais de la guerre contre l'Autriche.

Les écrits de Léonard de Vinci ne sont pas moins précieux pour les beaux-arts que ses peintures ; quelques-uns seulement ont été publiés. Dans son « Tratto della pittura » il a enseigné la théorie des ombres, des reflets, du clair-obscur, avec une exactitude remarquable ; on a aussi de lui un fragment d'un « Traité sur les mouvements du corps humain. » La bibliothèque Ambroisienne à Milan est riche en manuscrits de Léonard de Vinci.

APPROCHE DU SIÈCLE D'OR.

DÉCOUVERTES DES ANTIQUES.

Les encouragements que les souverains pontifes de Rome ont accordés à la peinture, la sculpture et l'architecture, n'ont précédé que de très-peu de temps l'époque où les arts ont atteint leur plus grand lustre parmi les modernes. Le génie de la religion catholique, quoi qu'en ait dit Châteaubriant, leur avait été extrêmement contraire durant une longue suite de siècles; joint à l'ignorance et à la barbarie, il avait fait disparaître presque tous les chefs-d'œuvre de l'antiquité. « Ma quello, dit Vasari, che soprà tutte le cose dette, fu di perdita et danno infinamente a le predette professioni, fu il fervente zelo della nuova religione christiana. La quale non guastò solamente, o gettò per terra tutte le statue maravigliose, et le sculture, pitture, mosaici ed ornamenti de fallaci dii de gentilli, ma le memorie, ancora egli onori, d'infinite persone egregie, alle quali per gli eccelenti meriti loro dalla virtuossissima antichità erano state poste in publico le statue et l'altre memorie. »

La fureur des iconoclastes s'étant calmée, lorsque le rétablissement du paganisme ne parut plus à craindre, la superstition elle-même protégea les restes de l'art antique en le faisant servir au culte des néo-chrétiens; des statues, des images des faux-dieux reçurent le nom des saints que la cour de Rome offrait à la vénération des fidèles[1]. Ces antiques devinrent l'objet d'un culte superstitieux, et c'est ce culte et nullement le respect pour l'art, qui a sauvé de la destruction la plupart de ces derniers restes de l'antiquité.

Pétrarque chercha à réveiller chez ses contemporains le goût de l'art; il fit honte aux habitants de Rome de l'insouciance avec laquelle ils laissaient détériorer, ruiner, voler les monuments qui couvrent la campagne autour de la ville éternelle. « Ne rougissez-vous pas, leur disait-il, de faire un vil trafic de ce qui a échappé aux mains de vos barbares ancêtres, des colonnes, des ornements, des statues, des sépulcres, dans lesquels reposent les cendres de vos pères, dont s'enrichit l'indolente Naples? »

Le goût des beaux-arts se réveilla ; dans le quinzième siècle il devint une passion. Laurent de Médicis, surnommé le Magnifique, fit d'énormes dépenses pour former, dans les jardins de Saint-Marc à Florence, une collection d'antiques. C'est là que Michel-Ange Buonarotti et toute l'école florentine vinrent puiser à la source même, le goût du vrai et du beau.

Ce goût pour les antiques, soit qu'elles consistassent en statues, vases, pierres gravées et autres productions de l'art, se réveillant tout à coup dans un pays où d'immenses trésors en ce genre étaient enfouis, stimula le zèle d'une foule de gens

[1] C'est une opinion, controversée, il est vrai, que la statue de saint Pierre, dans Saint-Pierre de Rome, a été primitivement une idole, un Jupiter.

qui s'adonnèrent à la recherche de ces objets. Ce fut une espèce de loterie à laquelle quelques-uns s'enrichirent en un seul jour. Ainsi, en 1508, un pauvre homme, ayant découvert dans les thermes de Titus, le groupe de Laocoon, l'une des plus magnifiques productions de l'antiquité, reçut du pape Jules II une rente considérable en échange de sa trouvaille; Léon X retira la rente, mais pour donner, à cet heureux personnage, la place aussi honorable que lucrative de notaire apostolique.

Ces encouragements firent pousser les fouilles avec un redoublement d'ardeur; la vente d'une belle antique suffisait souvent pour assurer une existence honnête au vendeur. Benvenuto Cellini parle de ce commerce en ces termes : « Comme j'allais souvent à la chasse, j'avais fait connaissance avec des chercheurs d'antiques, qui étaient aux aguets de certains paysans lombards qui venaient à Rome travailler aux vignes et souvent trouvaient dans la terre des médailles, des agathes, des cornalines, des camées, etc. Ces pauvres gens les vendaient à vil prix, et moi je les payais plus d'écus qu'elles n'avaient coûté de deniers; mais j'y gagnais encore plus de dix pour un et je me faisais des amis parmi les grands. »

Léon X, pape et Médicis, n'était pas homme à mettre un frein à cette passion; il distribua avec profusion des encouragements à tous ceux qui s'occupaient ou de la culture de l'art, ou de la découverte des antiques.

LE VATICAN.

Le palais du Vatican, que le pape Symmaque avait élevé au commencement du sixième siècle, avait été augmenté par Nicolas III de manière à offrir une résidence commode au chef

de l'Eglise chrétienne : mais ce fut Nicolas V qui, vers le milieu du quinzième siècle, conçut le magnifique projet de faire de la ville de Rome la métropole de la littérature et des arts, comme elle l'était déjà de la religion.

Ce pape résolut donc d'agrandir et d'orner le Vatican, d'en faire le palais le plus vaste et le plus somptueux qu'il y eût dans toute la chrétienté. Il se proposait non-seulement d'y créer une résidence convenable au souverain pontife et aux cardinaux, qui, formant son conseil, devaient toujours l'entourer, mais d'y joindre des édifices où toutes les affaires de la cour de Rome pussent se traiter, et qui continssent des logements pour les officiers ecclésiastiques et civils attachés à la cour pontificale. De vastes appartements devaient être disposés pour la réception des princes et des personnes illustres, que leur dévotion ou des intérêts temporels attireraient près du saint-siége. On projeta aussi de construire un immense amphithéâtre où les papes seraient couronnés.

Tout grandiose que nous paraisse ce projet, ce n'était là cependant que la moindre partie du plan de Nicolas V, qui voulait isoler complétement le Vatican du reste de la ville. De longues arcades en forme de galeries auraient établi les communications au dehors, et ces galeries auraient servi de bazar pour les marchandises précieuses. Tout ce vaste système de constructions aurait été entouré de chapelles, de jardins, de fontaines, d'aqueducs, etc. Enfin, un édifice élégant aurait été élevé pour y tenir les assemblées du conclave[1].

« Quelle gloire, s'écrie Vasari, quelle gloire c'eût été pour l'Eglise romaine, que de voir le souverain pontife, entouré de tous les ministres de la religion, habiter un saint monastère, y mener, comme dans un paradis terrestre, une vie sainte et

[1] Roscoe.

céleste, y servir d'exemple à toute la chrétienté, et exciter ainsi les infidèles à adopter le culte du vrai Dieu ! » Il est permis de douter que ce projet eût eu de si beaux résultats, mais les arts, du moins, ont profité des trésors immenses que Rome tirait alors de tous les pays de la chrétienté, et que les papes consacrèrent à ces embellissements. Les arts ont été comme le cadre splendide d'un tableau qui n'a jamais existé ; c'est précisément à l'époque où le saint-siége offrit le moins le spectacle de *cette vie sainte et céleste, qui devait servir d'exemple à la chrétienté*, c'est-à-dire du temps d'Alexandre VI, le père de Lucrèce et de César Borgia, du temps de Jules II et de Léon X, que les splendeurs de la cour de Rome furent portées à un degré inouï jusqu'alors, et jamais égalé depuis. Mais si les arts peuvent orner l'autel, ce ne sont pas eux qui peuvent l'élever ; pas plus que la pompe des cérémonies ne constitue le culte, et que l'image ne fait le saint.

Nous verrons bientôt quels immenses résultats eurent ces projets, quant aux progrès de l'art, et leurs conséquences bien plus graves encore, pour l'Eglise romaine et la chrétienté. Il est curieux de voir se développer graduellement ces vastes travaux qui, par une dépense colossale, entraînèrent les souverains pontifes à des abus dont l'excès amena la réformation.

Bernard Rossellini fut choisi par Nicolas V pour l'exécution de ce plan gigantesque, les dessins de l'artiste furent approuvés, on mit la main à l'œuvre, et les bâtiments qui font face à la cour du Belvédère étaient achevés lorsque la mort du pape fit tout suspendre. Nicolas V avait été le digne précurseur de Léon X. La chapelle au Vatican qui porte son nom, est le premier monument de cet esprit littéraire et artistique qui a produit la chapelle Sixtine, les *stanze* et les loges du Vatican. C'est dans cette chapelle que se trouve une succession de peintures à fresque par B. Angelico, égales peut-être à celles qu'il

a faites dans le cloître du couvent de Saint-Marc, à Florence ; elles représentent des sujets tirés de la vie de saint Etienne et de celle de saint Laurent. Cette chapelle est à peu près tout ce qui reste des anciennes constructions du Vatican.

Les travaux recommencèrent sous Pie II, Paul II, Sixte IV, qui érigea la chapelle Sixtine, et fit construire les appartements qui servent à la bibliothèque et à la réunion des conclaves ; Innocent VIII acheva plusieurs des galeries, les fit décorer de peintures et de mosaïques, et fit construire la villa du Belvédère. Alexandre VI fit élever cette partie du palais qui porte le nom des Borgia.

Mais c'est Jules II qui a poussé au plus haut degré l'exécution des magnifiques projets de Nicolas V. Il eut l'heureuse fortune de trouver des hommes tels que Bramante, Buonarotti et Raphaël ; et, en retour, ces immortels artistes lui durent l'inappréciable avantage de pouvoir développer librement leurs talents, sous l'impulsion des récompenses qui les encourageaient, et dans la vaste carrière qui leur était ouverte.

La période où les arts ont le plus fleuri, est celle qui commence avec le règne de Jules II (1503), et finit à la mort de Léon X en 1521, ou plutôt à la prise de Rome par les troupes du Connétable de Bourbon en 1527. C'est dans cet espace de temps qu'ont été produits presque tous les grands ouvrages en peinture, en sculpture et en architecture, qui ont fait l'admiration des générations suivantes, et n'ont jamais été égalés. Sous la protection de Jules II et de Léon X, tous les grands artistes, aidés de leurs nombreux élèves, firent des efforts simultanés, et leurs productions rivales sont des tributs payés à la munificence de leurs patrons et à la gloire de leur siècle.

BRAMANTE.

1444 — 1514.

Bramante, né dans la même année que Léonard de Vinci (1444), était du duché d'Urbino, ainsi que Raphaël dont il fut le grand-oncle, ou tout au moins le proche parent. Dans sa jeunesse il s'était voué à la peinture, mais arrivé à Milan, la vue du dôme[1] en fit un architecte. Il se rendit à Rome, où il construisit, ainsi que dans les environs, plusieurs édifices remarquables, soit d'utilité publique, soit pour de simples particuliers, entre autres l'hôtel Torlonia, autrefois Guiraud, et le palais de la Chancellerie.

Alexandre VI avait distingué Bramante, Jules II en fit son architecte en titre et son favori; par une bizarrerie qui n'était pas rare à cette époque à la cour de Rome, il lui donna une charge très-lucrative, mais peu en rapport avec la carrière artistique, le sceau des brefs. Un autre artiste, Sébastiano, obtint quelques années plus tard ce même emploi, d'où il prit le nom de Sébastiano *del Piombo*; Bramante se contenta d'en prendre les émoluments.

Richement payé, puissant par son influence, et ayant trouvé dans le pape pour le moins autant d'ardeur qu'il en avait lui-même pour les travaux gigantesques, il s'adonna tout entier et mit tout son esprit souple et courtisanesque à entraîner Jules II dans des entreprises où celui-ci n'avait que trop de disposition à entrer.

A peine couronné pape, Jules II reprit les plans de Nicolas V.

[1] La première pierre fut posée le 15 mars 1386, par Jean Galeas Visconti. Il fut terminé par Napoléon Bonaparte en 1805; on y travaille encore, mais seulement à de menus détails.

Bramante fut chargé de construire deux galeries destinées à établir des communications entre le palais pontifical et les jardins du Belvédère.

Le génie de l'artiste lui fit surmonter l'obstacle qu'opposait l'inégalité du sol. Le plan de ces superbes constructions, où les inégalités du terrain ont été liées au moyen de rampes dessinées avec une étonnante habileté, et ornées de rangs de colonnes de différents ordres, est considéré comme une merveille. Une seule des deux galeries fut exécutée par Bramante, elle a douze cents pieds de longueur, elle fait le pendant de l'autre *loggia*, du côté opposé, dont on jeta alors les fondements, mais qui ne fut achevée que sous le pontificat de Pie IV.

MICHEL-ANGE BUONAROTTI.

1474—1564.

La réputation de Bramante arrivée à son apogée, allait pâlir devant celle d'un artiste beaucoup plus jeune que lui, de Michel-Ange Buonarotti, le vainqueur de Léonard de Vinci dans le fameux concours dont nous avons déjà parlé.

Une autre circonstance avait donné un nouvel éclat à la rivalité entre ces deux artistes, et Michel-Ange, encore une fois vainqueur, en était devenu le véritable chef de l'école de Florence.

Il y avait à l'un des angles de la principale place de cette ville un énorme bloc de marbre, auquel Simone de Fiesole[1], sculpteur florentin, avait voulu, mais sans succès, donner la forme d'une figure gigantesque. Cette mauvaise ébauche encombrait la voie publique, et l'on tenait pour impossible d'en tirer parti. La municipalité de Florence voulut résoudre la question, et faire disparaître cette masse informe, considérée avec raison, dans ces temps artistiques, comme une honte pour Florence. On s'adressa à Léonard de Vinci et à Michel-Ange Buonarotti.

Après un long examen, de Vinci refusa cette tâche, disant que pour faire de ce bloc une statue, il faudrait nécessaire-

[1] Elève de Giotto.

ment rapporter des fragments pour combler les vides que présenterait le marbre.

Michel-Ange, au contraire, prit l'engagement d'en faire une statue d'une seule pièce, et entre ses mains cette ébauche informe devint cette belle figure colossale de David, qu'on voit encore aujourd'hui sur cette magnifique place du grand-duc où, d'un côté, s'élève l'ancien palais des Médicis, et de l'autre la *Loggia dei Lanzi,* le plus beau portique du monde. Michel-Ange avait pris ses mesures avec une telle précision qu'en plusieurs endroits il a pu laisser subsister, et avec avantage, la rude surface du travail de Simone.

Un des plus vifs objets de l'ambition de Jules II était d'immortaliser son nom en l'associant à celui du plus grand sculpteur de son temps. Par les offres les plus séduisantes il engagea Michel-Ange à venir à Rome, et le chargea de lui faire le dessin d'un mausolée. Chez un pape c'est assurément une bonne pensée que de s'occuper de la tombe ; mais Jules n'y songeait qu'au point de vue artistique; c'est le monument qu'il voyait, non le sépulcre. C'est bien ainsi que le comprit le sculpteur.

Michel-Ange s'occupa du sujet qui lui avait été donné; on prétend qu'il le médita pendant plusieurs mois, sans tracer un seul contour ; mais à la fin il produisit le plan d'un monument qui devait l'emporter infiniment par la grandeur, la beauté des formes, la perfection des ornements et le nombre des statues, sur toute autre construction de ce genre, faite par les anciens ou par les modernes, pour quelque puissant monarque que ce fût.

Le mausolée, tel qu'on le voit aujourd'hui dans l'église de Saint-Pierre-ès-liens, n'est qu'une faible partie du monument dont Michel-Ange soumit le dessin à Jules II. Cette composition, mélange de sculpture et d'architecture, devait offrir un

massif quadrangulaire, orné de niches où auraient été placées des victoires décorées par des cariatides, auxquelles seraient adossées des figures de captifs. Cette première base supportait un second massif plus étroit, autour duquel devaient figurer des statues colossales de prophètes et de sybilles. Enfin le tout était couronné, par retraites, d'une masse pyramidale ornée de figures allégoriques en bronze.

L'esprit exalté de Jules II s'échauffa de plus en plus à la vue de ce chef-d'œuvre, mais il fallait un édifice pour renfermer ce monument, et Rome n'en offrait aucun dont les dimensions et les ornements fussent dignes de cette association. Ce fut alors qu'il conçut l'idée de raser la vieille église de Saint-Pierre, pour en reconstruire une autre sur le même emplacement, et qui fut pour l'architecture un chef-d'œuvre aussi surprenant que devait l'être pour la sculpture, le mausolée de Michel-Ange.

L'ancienne basilique fut démolie, mais pour répondre à l'ardeur de Jules II, on y mit une telle précipitation, qu'un grand nombre de statues, de morceaux précieux, de tombeaux, furent détruits ; l'indécence alla jusqu'à disperser des ossements ; on aurait dit que le pape eût volontiers échangé sa tiare pour la lampe d'Aladin, tant était grande son impatience de mener à fin cette entreprise.

Bramante fut chargé de tracer les plans de la nouvelle église. Celui que choisit le pontife surpassait, pour l'étendue, la variété et la grandeur, tout ce que Rome avait vu, même au plus haut période de sa splendeur.

En peu de temps le nouveau Saint-Pierre commença à s'élever sur les ruines de l'ancien ; mais les plans étaient trop vastes, il fallut les modifier ; la vie humaine n'est pas proportionnée à de si colossales entreprises. Bien des années après la mort de l'architecte (1514) et celle de Jules II (1513), on

travaillait encore à la construction de Saint-Pierre ; les plus grands artistes y ont consacré leurs talents : Michel-Ange, Raphaël, San-Gallo, Giocondo, Bernini qui le termina.

Saint-Pierre a été achevé, mais le mausolée qui en fut la première pensée ne l'est pas ; il ne se trouve pas même sous ces voûtes qui devaient le protéger. C'est à Saint-Pierre-ès-liens[1] qu'on voit l'œuvre de Michel-Ange, considérablement écourtée ; le Moïse, la Religion et la Vertu sont les seules des statues qui aient été placées ; quant aux autres figures, il n'y eut d'achevé qu'une victoire et deux captifs ; la victoire est à Florence, et les deux captifs, envoyés à François Ier, sont maintenant au Louvre. Le corps de Jules est enseveli au Vatican.

Quand Jules II, le représentant de ce Jésus, si pauvre et si humble qu'il n'avait pas sur cette terre une place pour reposer sa tête, eut l'étrange désir d'élever un si splendide monument pour renfermer sa dépouille mortelle, il ne se doutait pas qu'avec elle il allait ensevelir une grande partie de la puissance papale.

La construction de Saint-Pierre entraîna le saint-siége dans des dépenses énormes ; pour y subvenir, on battit monnaie par tous les moyens possibles ; tout se vendit, jusqu'aux mérites des saints ; leurs œuvres surérogatoires furent un trésor sur lequel on tira à l'ordre de quiconque donnait son argent pour se libérer du purgatoire, et l'excès de l'abus amena la réforme. Voilà où aboutit, dans l'ordre moral et politique,

[1] Bâti en 442, sous le pontificat de Léon le Grand, par Eudoxie femme de Valentinien III, pour conserver les chaînes qui avaient lié saint Pierre à Jérusalem. Reconstruit au huitième siècle — restauré par Jules II. C'est dans cette église que Grégoire VII, en 1073, a été couronné pape.

l'ambition de Jules II ; pour les arts elle eut des résultats d'une gloire sans mélange.

Tandis que Michel-Ange faisait les plans du mausolée de Jules II, Raphaël, déjà artiste, était à Florence, étudiant les œuvres de Masaccio, avec son ami Frà Bartolomeo ; il avait été le témoin de la lutte entre Léonard de Vinci et Michel-Ange. Celui-ci avait près de trente ans.

On dit qu'à ses œuvres on peut découvrir le caractère d'un artiste, bien plus ! ses habitudes de corps, comme à l'écriture on prétend connaître l'écrivain. Je ne sais trop jusqu'à quel point ce système est vrai, mais si nous l'appliquons aux trois grands artistes que je viens de nommer, il faut reconnaître qu'il n'est pas sans quelque fondement ; leurs portraits dessinés ou peints par eux-mêmes sont singulièrement en harmonie avec le caractère dominant dans leurs œuvres.

Chez Léonard de Vinci : la finesse, l'esprit, l'élégance ; chez Raphaël, qui n'était pas beau, quoi qu'en dise la tradition populaire, mais qui avait le charme de la jeunesse et de la bienveillance, c'est la douceur, l'harmonie, la simplicité, l'élévation ; chez Michel-Ange : l'énergie mêlée de rudesse, une verve que rien ne contient, un mépris de l'élégance qui, dans sa vie privée, s'est traduit par une austérité peu aimable. Un accident, dont il fut victime dans sa jeunesse, ajouta à l'expression déjà sévère de sa physionomie. Un de ses condisciples, Pierre Torrigiani, dans une querelle d'atelier, d'un coup de poing lui cassa le nez, et Buonarotti en resta défiguré pour le reste de ses jours.

Il était de taille moyenne, fortement construit, un peu à coups de hache ; sa tête large, son front spacieux et bosselé, ses yeux bruns, tachetés de jaune, ses membres nerveux, donnaient à sa personne un caractère de vigueur et d'énergie que son moral réalisait à un plus haut degré encore.

La famille Buonarotti appartenait à la plus ancienne noblesse toscane; Michel-Ange était de l'illustre maison des comtes Canossa. Son goût prononcé pour les beaux-arts renversa tous les obstacles que sa famille opposait à sa carrière d'artiste.

Il fut mis en apprentissage chez le célèbre Ghirlandajo, mais telle était la précocité de son génie, que Michel-Ange, à peine apprenti, corrigeait déjà les dessins de son maître. Son ardeur pour l'étude le tenait éloigné des plaisirs de son âge; constamment occupé à dessiner, il quittait l'atelier pour étudier au *Carmine* les fresques de Masaccio, ou copier dans les jardins de Saint-Marc les antiques que Laurent le Magnifique y rassemblait à grands frais.

Il faut bien que, dès son début, Michel-Ange eût déjà fait preuve de talent, puisque Vasari, son biographe, raconte qu'au lieu de payer, selon l'usage, une forte somme à ses maîtres, ceux-ci s'engagèrent à donner à l'apprenti une rétribution annuelle, faible il est vrai (six, huit, dix florins), mais qui prouve que sa coopération avait déjà une valeur réelle, puisqu'on ne lui demandait rien pour lui enseigner son art. Au reste, ses premiers essais le prouvent mieux encore que sa lettre d'apprentissage.

Michel-Ange, âgé de quinze à seize ans, avait remarqué dans la collection des Médicis une tête de faune fort endommagée, et qu'il eut la fantaisie de rétablir dans sa copie telle qu'elle avait dû être originellement. Séduit par son propre travail, il alla au delà de ce qu'il s'était proposé, et termina la tête en y apportant de notables améliorations. Médicis s'intéressait au jeune apprenti. En se promenant dans ses jardins, il s'arrêtait volontiers pour suivre ses progrès, et échanger avec lui quelques paroles. En plaisantant il dit à Michel-Ange: « Tu as fait ton faune vieux et tu lui laisses toutes ses dents, ne sais-tu pas

qu'il en manque toujours quelques-unes aux vieillards? Le duc parti, Michel-Ange cassa une des dents, et creusa la gencive comme si la dent était tombée.

Laurent se prit d'une grande affection pour Michel-Ange. Il voulut l'avoir auprès de lui, le logea au palais, et le traita comme son propre fils. On a voulu faire honneur exclusivement à l'artiste d'une faveur qui, probablement, fut accordée tout autant au jeune homme de noble extraction, et passionné pour l'étude. Laurent le Magnifique avait deux fils : Pierre, de trois années seulement plus âgé que Buonarotti, et le cardinal Jean, plus tard Léon X ; il est à croire qu'en leur donnant un condisciple remarquablement studieux et intelligent, il espérait les stimuler au travail. Michel-Ange participa, en effet, aux leçons que les hommes les plus savants, les littérateurs les plus distingués, et plus particulièrement Ange Politien, donnaient à l'héritier des Médicis.

Ces précieuses ressources, les encouragements qu'il reçut de Laurent, la vue continuelle de tous les chefs-d'œuvre dont il était entouré, ont dû avoir une immense influence sur le développement intellectuel de l'artiste.

Mais ces années heureuses ne furent pas de longue durée. Laurent de Médicis mourut le 8 avril 1492, et son fils Pierre, en lui succédant, n'hérita ni de ses qualités, ni de son estime pour les arts, ni de son affection pour Michel-Ange. C'est Pierre de Médicis qui occupa Michel-Ange à lui faire des statues de neige pendant tout un hiver.

Buonarotti quitta le palais, et alla vivre chez le prieur de l'église du Saint-Esprit. Ils avaient fait ensemble un singulier marché : Buonarotti travaillait comme sculpteur à l'ornement de l'église, et le prieur le payait..... en cadavres, que lui fournissait sans doute le cimetière du monastère. L'étude de l'anatomie était devenue une passion chez ce jeune homme de dix-huit ans.

Les événements qui s'accumulaient avec une rapidité effrayante, le jetèrent bientôt dans le tourbillon d'une vie agitée. — Avénement d'Alexandre VI en 1492. — La politique, les déréglements et les crimes des Borgia amènent une fermentation générale. — Prédications de Savonarole. — Approche de l'armée française sous Charles VIII. — Expulsion des Médicis en 1494. — C'est à cette époque que Soderini, après quelques années de troubles, fut nommé chef de la république, sous le titre de gonfalonier perpétuel.

Michel-Ange Buonarotti craignant d'être enveloppé dans la disgrâce des Médicis, quitta Florence, et mena pendant quelque temps une vie errante; mais l'ordre paraissant rétabli dans sa patrie, il y revint, et c'est alors que, tout entier aux arts, il s'acquit en peu de temps une éclatante réputation.

C'est aussi à cette époque qu'il fit son *Cupidon endormi*, vendu comme antique au cardinal de Saint-Georges. Il s'était appliqué à donner à cette statue tous les caractères de l'antiquité, et l'avait enterrée en un lieu où il savait qu'on devait faire des fouilles. Cette ruse lui réussit, mais Michel-Ange, qui n'avait voulu faire qu'une plaisanterie, ne cacha pas que le Cupidon était son œuvre, toutefois après qu'on l'eût louée comme étant au-dessus de toutes les productions modernes.

Le cardinal Saint-Georges l'engagea à le rejoindre à Rome. Ce premier séjour de Michel-Ange dans la ville immortelle fut court, c'est alors cependant qu'il fit le Bacchus qui est aujourd'hui dans la galerie de Florence, et le groupe de Notre-Dame-de-Pitié qu'on voit à Saint-Pierre de Rome.

C'est à son retour à Florence qu'eut lieu le fameux concours des cartons, et l'espèce de défi d'où est résulté le David. Michel-Ange se trouva alors à la tête de l'école de Florence, et il est à croire que Raphaël fut, au moins pendant quelque temps, au nombre de ses élèves.

C'est en 1503 que Jules II avait appelé Michel-Ange à Rome. Michel-Ange s'était donné tout entier, avec la passion de son caractère enthousiaste et énergique, à l'exécution du mausolée de Jules II. L'artiste n'en attendait pas moins de gloire que le pape.

La figure colossale de Moïse fut promptement achevée, et déjà d'autres statues étaient terminées ou très-avancées, lorsque le pape commença à montrer une certaine indifférence envers l'artiste et son travail. Bramante n'était pas étranger à ces témoignages de mécontentement. On ne satisfit plus aux demandes de marbre de Carrare que faisait Michel-Ange, et quand il voulut se plaindre, le pape refusa même de l'entendre.

L'artiste eut bientôt pris son parti. Il quitta Rome, en faisant dire à Jules II que : « s'il avait des ordres à donner, il devait s'adresser à d'autres qu'à lui. » A peine arrivé sur le territoire de la république de Florence, à Poggi-Bonzi, Michel-Ange reçut successivement cinq courriers que le pape lui envoyait, avec l'ordre de revenir immédiatement à Rome. Tout ce qu'on put obtenir de lui fut une lettre fort courte, par laquelle il priait le pape de l'excuser d'avoir si brusquement abandonné ses travaux, et où il affirmait l'avoir fait seulement parce que, pour toute récompense de ses services, on l'avait banni de sa présence ; et craignant des violences contre sa personne, il se retira à Florence.

Le pape s'adressa alors aux magistrats de cette république pour qu'ils lui renvoyassent son artiste. Trois brefs, remplis de menaces, entamèrent la négociation. Michel-Ange, qui connaissait l'emportement et l'opiniâtreté de Jules, prit peur, et songea à accepter les offres du grand sultan, qui l'appelait à Constantinople pour construire un pont immense destiné à joindre les deux parties de la ville : l'Europe à l'Asie. Les représentations de son ami le gonfalonier Soderini, le détermi-

nèrent à retourner à Rome. Condivi nous a conservé le discours de ce chef de la république. « Le roi de France lui-même, dit-il, n'aurait peut-être pas osé se comporter envers sa sainteté comme tu l'as fait, le pape ne doit pas être réduit à descendre à la prière, et nous ne devons pas, pour l'amour de toi, exposer l'Etat à une guerre, ni compromettre nos rapports avec le saint-siége. Si tu conçois quelque crainte pour ta liberté, nous te donnerons le titre d'ambassadeur, ce qui te mettra à l'abri du courroux du pape. »

Ce n'est assurément pas l'un des traits les moins curieux dans les mœurs de ce temps, que ce mépris pour la liberté individuelle, joint à une si haute importance accordée à l'artiste. Nous en avons vu déjà un exemple dans la vie de Verocchio. On a peine à comprendre et ce despotisme des princes, et cette excessive susceptibilité chez les artistes ; la familiarité dans laquelle ceux-ci vivent avec les plus grands personnages, et l'absence presque totale d'indépendance personnelle ; la facilité avec laquelle s'obtiennent les emplois les plus considérables, et le peu de considération dont jouissent ceux qui en sont revêtus. On sent que dans cette société tout est encore sous le régime du bon plaisir, que tout est soumis à l'homme puissant, que l'on ne compte pour quelque chose que par la faveur du maître. Ce sont les mœurs de l'Orient, et l'on voit clairement que l'opinion publique, cette charte la plus réelle de toutes, n'existe pas encore.

La réconciliation entre Michel-Ange et Jules II se fit au mois de novembre 1506, à Bologne, ville qui venait de se soumettre aux armes pontificales. Ici nous avons à citer encore une anecdote qui bouleverse toutes nos notions sociales. L'artiste fut présenté au pape par un évêque qui agissait dans cette circonstance comme médiateur. Michel-Ange s'inclina respectueusement pour recevoir la bénédiction apostolique, mais le

pape le regardant de travers lui dit : « Au lieu de venir nous trouver de toi-même, tu as attendu que nous vinssions te chercher[1]. » Sur ce propos l'évêque, qui était frère du gonfalonier Soderini, se hâta de représenter à Jules que Michel-Ange étant de ces hommes qui ne connaissent que l'art qu'ils professent, méritait quelque indulgence. Pour toute réponse, le pape appliqua de son bâton pastoral un grand coup sur les épaules..... du prélat, et ayant ainsi déchargé sa colère, il donna sa bénédiction à Michel-Ange.

Ce fut à cette occasion que ce grand artiste coula en bronze la statue de Jules II, qui fut placée à Bologne devant le portail de l'église de Sainte-Pétronne[2]. On dit que ce fut une de ses œuvres les plus remarquables, malheureusement elle n'eut qu'une très-courte existence. C'est en 1506 que Jules II s'empara de Bologne ; en 1511, les Bentivoglio qu'il en avait chassés y rentrèrent, et dans un accès de vandalisme, dont les révolutions n'offrent que trop d'exemples, la statue fut brisée ; le duc de Ferrare en acheta le métal, et en fit faire une pièce d'artillerie que par ironie il nomma la Julienne.

Cette statue avait coûté seize mois de travail à Michel-Ange ; quand il l'eut terminée il retourna à Rome.

De même que Léonard de Vinci, à son retour à Florence, avait trouvé un rival dans Buonarotti de trente ans plus jeune que lui, de même Buonarotti, en arrivant à Rome, trouva dans Raphaël un émule dont le talent plus souple, plus gracieux, devait obtenir aussi une renommée plus populaire. Raphaël avait alors vingt-cinq ans.

[1] Jules II faisait allusion à ce fait, que Bologne est plus près de Florence que Rome.

[2] Eglise gothique du quatorzième siècle. Les trois portes de la façade sont remarquables comme spécimen d'architecture gothique.

Jules II, dont l'ardeur pour les vastes entreprises se portait sans cesse sur de nouveaux sujets, résolut d'orner de peintures monumentales le plafond de la chapelle qu'avait fait ériger Sixte IV, son oncle. Il en confia l'exécution à Michel-Ange, au grand déplaisir de celui-ci, tout occupé du mausolée.

On a prétendu que cette commande fut le résultat d'une intrigue; que Bramante, jaloux de Buonarotti, avait voulu le perdre en le faisant échouer dans un travail pour lequel le pape montrait une grande passion, et l'empêcher par cette nouvelle entreprise d'achever le mausolée dont Michel-Ange devait retirer une si grande gloire. C'est probable, mais ce qui ne l'est pas, c'est la prétendue rivalité qui aurait existé, déjà à cette époque, entre Buonarotti et Raphaël. Ce ne fut donc pas dans l'intérêt de Raphaël que Bramante fit donner à Michel-Ange une commande qui devait, on l'espérait du moins, établir par la comparaison une grande supériorité en faveur de son jeune parent; c'était dans l'intérêt de sa propre rivalité.

Michel-Ange comptait à peine parmi les peintres; dessinateur sans rival, il s'était donné à la sculpture presque exclusivement, comme si le travail fatigant et vigoureux du ciseau était nécessaire à la fougue de son génie. Michel-Ange, qui trouvait la peinture à l'huile trop efféminée pour des hommes, devait considérer la peinture à fresque comme tout au plus digne de lui.

Telle était son ignorance du procédé que, forcé enfin d'entreprendre les travaux de la chapelle Sixtine, il dut faire venir de Florence des artistes praticiens, mais médiocres, pour travailler sous ses yeux; après quelques semaines d'essais, il les renvoya, et seul, enfermé dans la chapelle où il n'admettait personne, il se mit à l'œuvre. Il arrivait de grand matin, apportant avec lui de quoi manger et ne sortait qu'à la nuit.

Cette vie laborieuse, isolée, durait depuis bien des mois, et

personne n'avait vu les travaux de Michel-Ange ; le pape exigea que le public en fut juge. On ouvrit la chapelle, les échafaudages furent enlevés, et — c'était au commencement de l'année 1511 — on jouit pour la première fois de la vue de ces célèbres peintures. L'admiration qu'elles excitèrent fut immense ; tous les artistes, on peut bien le penser, assistaient à cette exposition, Raphaël dans la foule. Ce fut un événement dont l'influence sur les beaux-arts se fit immédiatement sentir.

Autant les ennemis de Michel-Ange avaient mis d'ardeur pour porter le pape à exiger de lui qu'il se chargeât de ces premières fresques, autant ils en mirent alors à lui enlever la continuation de cette entreprise. C'est dans cette circonstance qu'on voulut lui substituer Raphaël, illustre déjà par ses travaux au Vatican.

Mais Jules II eut la justice et la fermeté de maintenir Michel-Ange dans la plénitude de ses droits. On avait voulu perdre Michel-Ange sculpteur en le jetant dans la peinture, et le résultat de cette basse intrigue fut un chef-d'œuvre égal à ceux qu'il a produits en sculpture et en architecture.

Vingt mois plus tard [1], il termina son œuvre, non sans avoir eu de fréquentes querelles avec Jules, dont l'impatience était stimulée par le succès même de l'entreprise.

Sans nous arrêter aux différences de date, examinons maintenant les fresques de cette célèbre chapelle.

La chapelle Sixtine, bâtie en 1473, est une grande salle en carré long, éclairée de chaque côté par six fenêtres placées à une certaine élévation, et au-dessous desquelles règne une galerie. C'est là que, pendant les six mois de l'hiver, le souverain pontife entend la messe tous les dimanches. Au fond de la chapelle, là où est placé l'autel, se trouve l'immense fres-

[1] A la Toussaint 1512.

que du *Jugement dernier,* peinte par Michel-Ange, trente ans plus tard, sous le pontificat de Paul III. C'est sur le plafond, sur les triangles formés par les voûtes entre les fenêtres, et les compartiments entre ces voûtes, que sont les fresques de Michel-Ange ordonnées par Jules II. Les fresques immédiatement au-dessous des fenêtres sont l'œuvre des plus grands artistes du siècle précédent : Lucas Signorelli, le Ghirlandajo, le Pérugin, Botticelli, Roselli, etc.[1]

Les voûtes qui partent des fenêtres s'effacent en approchant du plafond, qui est plat, divisé en tableaux de différentes grandeurs, et dont les sujets sont pris dans la Genèse ; c'est la Création du monde et la Chute de l'homme. Dans la naissance des voûtes, entre les fenêtres, sont les figures des prophètes et des sybilles, en tout dix : cinq prophètes et autant de sybilles. Zaccharie et Jonas sont aux deux extrémités de la salle.

Dans le moyen âge, les sybilles étaient considérées comme venant immédiatement après les prophètes ; ceux-ci annonçaient aux Juifs la venue du Messie, les sybilles l'annonçaient aux Gentils. Les pères de l'Eglise, les écrivains juifs, les auteurs profanes grecs et romains, font de fréquentes allusions aux sybilles. Le crédit dont elles jouissaient auprès des païens suggéra la pieuse fraude d'interpoler dans leurs feuilles des prédictions relatives à Jésus-Christ ; ce fut probablement vers la fin du second siècle. Malgré les doutes qui furent élevés sur l'authenticité de ces prédictions, elles continuèrent, dans le moyen âge, à être tenues en vénération, et, longtemps encore après le temps de Michel-Ange, les sybilles furent consi-

[1] Pour faire place à Michel-Ange, Paul III fit effacer trois fresques du Pérugin et une du Ghirlandajo, qui couvraient la surface sur laquelle est peint le *Jugement dernier.*

dérées comme ayant des rapports intimes avec le christianisme. La manière dont saint Augustin avait parlé de la sybille érythréenne, immédiatement avant de mentionner les prophètes de l'Ancien Testament, a dû contribuer à leur donner cette autorité populaire.

Ce serait se faire une grande illusion que de croire qu'il suffit de voir les peintures de la chapelle Sixtine pour les admirer ; le temps, la fumée des lampes et des cierges les ont noircies, surtout le *Jugement dernier,* et, de plus, la peinture à fresque, je l'ai déjà dit, ne satisfait pas notre œil, habitué qu'il est aux séductions des couleurs à l'huile. D'ailleurs, il faut un goût très-cultivé, des connaissances positives pour apprécier des beautés qui proviennent des plus hautes, mais aussi des plus sévères qualités de l'art. Tout le monde peut, jusqu'à un certain point, sinon comprendre tout le mérite, du moins goûter les œuvres de Raphaël, mais celles de Michel-Ange, c'est un reproche que nous leur faisons, s'adressent presque exclusivement à la science.

Un écrivain, homme d'esprit, et qui s'est fait une réputation honorable par les ouvrages qu'il a publiés sur l'Angleterre et l'Italie, M. Simon, a dit que les figures du *Jugement dernier* ont l'air de grenouilles. Mot irréfléchi, mais qui aura fait fortune auprès des gens qui auront été voir les fresques de Michel-Ange sans y être mieux préparés que cet écrivain ne paraît l'avoir été ; de ces gens qui demandent, avant tout, à la peinture de flatter leur goût pour le joli, des couleurs fraîches et tendres, et se soucient fort peu du reste, c'est-à-dire du dessin, de la composition, en un mot, de la science, de la pensée, parce que ces choses-là sont au-dessus de leur jugement.

Il est cependant une réflexion qui ne saurait échapper à l'homme qui pense, à l'homme qui ne parle pas en perroquet,

c'est que, s'il lui est difficile de comprendre le mérite d'une œuvre qui, depuis des siècles, fait l'admiration des juges les plus compétents, la faute doit en être à lui et non à l'artiste ; une réputation qui résiste à trois cents ans d'épreuves n'est pas fondée sur le caprice de la mode. Au lieu de faire une pirouette à la française en s'écriant : « Bah ! ce ne sont que des grenouilles ! » il faut s'efforcer d'acquérir assez de goût pour apprécier sainement l'œuvre de Michel-Ange, non que je prétende que tout ce qui est beau nous soit également sympathique ; je comprends aisément qu'un admirateur passionné du Correggio ne le soit pas au même degré de Buonarotti ; qu'on choisisse entre Claude Lorrain et Ruisdæl, Racine et Corneille, Mozart et Cherubini, mais la préférence ne doit pas exclure la justice.

M. Constantin, dans ses *Idées italiennes*, conseille à l'amateur qui a besoin d'accoutumer ses yeux à voir la fresque, d'étudier d'abord l'*Aurore* de Guido, au palais Rospigliosi, les sujets de la *Psyché* et la *Galatée* de Raphaël, à la Farnésina, les fresques du Dominiquin et du Guerchin à Saint-André, à Saint-Onuphre, au palais Costaguti, et de venir ensuite admirer Michel-Ange, à la chapelle Sixtine.

Le *Jugement dernier* est l'œuvre capitale, mais non pas la plus belle des fresques de Michel-Ange. Le Christ s'y présente comme le juge des hommes, ce n'est pas le Sauveur, ce n'est pas cette figure d'une angélique douceur, si admirable dans la Cène de Léonard de Vinci ; c'est un maître irrité et tout-puissant, un juge terrible, et qui n'a rien de la majesté divine ; c'est le *dies iræ ;* la Vierge est à ses genoux, c'est elle qui remplit le rôle d'intercesseur pour fléchir la colère céleste. Ces deux figures, Christ et la Vierge, sont empruntées de la fresque du *Jugement dernier* par Orcagna, au Campo Santo de Pise. Sur la droite, les élus s'élèvent jusqu'au ciel, sur la gauche, les damnés sont précipités vers l'enfer, au mi-

lieu se trouve ce groupe si admiré des anges, sonnant la trompette, à leur gauche, cette célèbre figure du damné qui réfléchit sur son sort. Dans le fond, des masses de figures, spectateurs de la scène. Elle se passe entre le ciel et la terre ; tout au bas du tableau est la terre; les morts sortent du tombeau.

Mais, si le sujet est magnifique pour le poëte, il est on ne peut plus défavorable pour le peintre. Il faut que, dans un tableau, l'œil saisisse instantanément l'ensemble, que l'action soit unique et s'empare de l'imagination ; dans la poésie, au contraire, une action collective ne peut être présentée à l'esprit que par une succession d'épisodes, de détails, qui s'adressent à l'oreille, et, par conséquent, ne sauraient être saisis tous à la fois. De là cette double règle, que le peintre, en représentant des actions collectives, doit songer surtout à l'effet que doit produire l'ensemble, et que le poëte, au contraire, doit avoir soin que chaque partie séparée soit belle par elle-même.

Cette règle suffit pour juger une foule de tableaux ; d'après elle il est évident que Michel-Ange n'aurait pas dû peindre son *Jugement dernier*, ni le Tintoret sa *Gloire du Paradis*, dont nous parlerons plus tard, comme ces deux artistes l'ont fait. La multitude des figures et des épisodes embarrasse l'œil et le fatigue : pour apprécier l'œuvre, il faut recourir à l'analyse ; c'est perdre le principal avantage de la peinture : l'impression instantanée.

N. Poussin et Girodet ont traité le sujet du déluge, mais l'un et l'autre n'ont pris qu'un épisode. Si l'on veut représenter de si grandes scènes dans leur ensemble, il faut le faire comme Martins, dans ses scènes apocalyptiques ; or, dans ce système, l'individu disparaît pour faire place aux masses.

Il n'y a dans cette immense fresque de Michel-Ange, point de repos, point de ces grandes lignes qui dirigent l'œil et font

saisir l'ensemble de la composition ; c'est une masse confuse de corps nus, dans les attitudes les plus violentes, un pêle-mêle, admirable quand on le débrouille, mais difficile à comprendre avant de l'avoir débrouillé.

Le talent de Michel-Ange, plus sympathique avec le terrible qu'avec la grâce, se réveille dans toute sa puissance dans la partie du tableau où les damnés luttent contre les démons qui les entraînent, ou se livrent à un sombre désespoir. Rien dans la peinture n'a égalé cette œuvre pour la grandeur et l'énergie de l'expression[1].

Michel-Ange, à l'exemple de Dante, a placé ses amis parmi les justes et ses ennemis parmi les damnés, et s'est permis un mélange peu orthodoxe de l'enfer païen et du purgatoire romain ; par exemple, Caron et sa barque figurent au-dessous du Sauveur et de la Vierge.

Les sujets tirés de la Bible, qui couvrent le plafond, sont les premières fresques de Michel-Ange ; ce sont aussi les plus belles. « Quand les yeux se seront habitués à voir la fresque, il faut, dit Constantin (que je me plais à citer, parce qu'aucun artiste n'a autant que lui, ni aussi bien que lui, étudié les grands maîtres), il faut s'armer d'une bonne lunette, et se bien pénétrer de tout ce que présente de sublime la *Création de l'homme*. Ce morceau, dit-il, est à mes yeux le point le plus sublime où l'art moderne se soit élevé. Je crois qu'il n'y a rien à lui comparer ; voyez cette forme d'homme, jetée dans un coin de la terre ; et Dieu qui, en passant, l'anime du bout du doigt. Quelle rapidité ! quelle puissance dans le geste

[1] Le Louvre possède maintenant une fort belle copie du *Jugement dernier* par Sigallon ; mais à Naples il y en a une de petite dimension (7 pieds de haut), exécutée sous les yeux même de Michel-Ange, par Marcello Venusti, qui est un véritable chef-d'œuvre.

du Créateur ! Il passe, et, sans daigner s'arrêter, crée l'homme ! D'un autre côté, quelle impression profonde dans cet être qui éprouve les premières sensations de l'existence ! Ce morceau réunit tout : le sublime de la pensée et le sublime de l'exécution. Il n'existe rien en ce genre qui puisse lui être comparé. Dans tout l'œuvre de Raphaël, il n'y a que les guerriers célestes qui chassent les pillards dans l'Héliodore, qui puissent soutenir la comparaison. »

J'ai voulu donner la citation en entier, parce qu'il s'agit de l'appréciation d'une des œuvres capitales de Michel-Ange par un juge des plus compétents et sur l'un des points les plus importants dans la théorie de l'art ; mais elle mérite quelques réflexions : qu'il me soit donc permis de m'y arrêter un instant.

D'abord je dois répéter ce que j'ai déjà dit à l'occasion du Cenacolo de Léonard de Vinci : la représentation de la divinité mettra toujours en évidence l'impuissance du génie humain pour concevoir, et de l'art pour exécuter, une image du Dieu vivant.

Que Raphaël, que Michel-Ange, le peintre ou le sculpteur le plus habile de l'antiquité ou des temps modernes s'immortalise en faisant l'homme à l'image de Dieu, cela se conçoit ; le but de l'art est d'ennoblir, et la perfection physique, la beauté idéale, ne sont pas un résultat impossible à atteindre, bien qu'il soit déjà si élevé, qu'à peine compte-t-on un ou deux modèles, encore ne sont-ils pas en tous points à l'abri de la critique. Mais, ni l'Apollon du Belvédère, ni la Vénus de Médicis, assurément ce que l'art a produit de plus parfait, n'éveillent en nous l'idée de la divinité. Ce n'est pas un reproche à faire aux anciens ; c'en serait un grave pour l'art moderne.

Le paganisme grec abaissait ses dieux presque au niveau de l'homme ; ils en avaient les passions, et ne le surpassaient

guère que par une puissance toute physique. Jupiter fronce le sourcil pour faire trembler l'Olympe ; la grandeur, la force, la vélocité, la beauté, voilà les dons qu'Homère tient en réserve pour ses dieux dans un degré plus éminent, plus merveilleux que celui qu'il accorde à ses héros les plus favorisés, mais toutes ces qualités se réduisent forcément, dans la représentation plastique, aux proportions humaines, et le caractère divin se confond ainsi avec celui de la mortalité. Aussi, dans le paganisme, si les héros s'élèvent à la condition des dieux, les dieux s'abaissent à celle de l'homme ; par exemple, à quels signes discernez-vous un Jupiter d'un Agamemnon, Apollon d'Achille, Mars d'Ajax? A des attributs de convention, qui ne sont point inhérents à leurs personnes, et dont la suppression nous exposerait au risque de faire du roi d'Argos le souverain maître des dieux ! et d'une horrible bambochade le portrait de l'époux de Vénus[1] !

Peut-il en être ainsi dans l'art chrétien ? Et, sans affecter un rigorisme hors de place quand il s'agit, non pas du dogme, mais d'une simple question d'art, notre conscience, notre nature ne se révoltent-elles pas à la vue de cette représentation du Dieu éternel, du Créateur tout-puissant, sous les traits d'un vieillard à barbe blanche, au front plus ou moins chauve, type d'un Platon, d'un Socrate ou d'un Diogène, selon le degré du talent de l'artiste?

Certes, si l'amoindrissement du sujet est pour l'imagination une cause de refroidissement, où en trouverons-nous un exemple plus saisissant que dans ces personnifications de la divinité?

C'est un reproche que nous n'adressons cependant pas à Michel-Ange; de son temps les traditions du paganisme étaient singulièrement mêlées aux théories de l'art chrétien, et il eut

[1] Lessing.

été bien étonné sans doute d'entendre nos scrupules sur ce sujet.

Admettant donc que ce vieillard en robe couleur lilas, qui flotte dans les airs supporté par des génies, est une personnification du Créateur, nous reconnaissons qu'en effet il est impossible de pousser l'art plus loin. Mais nous n'allons pas jusqu'à nous écrier avec l'auteur que nous venons de citer : « Quelle rapidité!..... le Créateur passe, et sans daigner s'arrêter il crée l'homme ! » C'est le poëte et non l'artiste qui parle ainsi, car la rapidité est toute dans l'imagination, aussi bien que le procédé sommaire de la création.

A côté de la *Création de l'homme*, se trouve dans un plus petit compartiment la *Création de la femme*, admirable aussi, mais qui n'offre pas la même sublimité ; la figure d'Eve, pleine de naïveté et de grâce, prouve que Michel-Ange eût excellé dans ce genre, s'il ne l'eût considéré comme au-dessous de sa dignité.

Dans le troisième grand compartiment est la chute de l'homme et son *Expulsion du paradis*. Cette peinture offre une particularité qui mérite d'être mentionnée ; le serpent qui entoure de ses replis l'arbre de la science, représente dans sa partie supérieure une femme fort belle, une espèce de sirène ou de divinité océanique. Ce Satan à tête de femme avec un corps de serpent, est une ancienne tradition qui remonte au huitième, peut-être même au septième siècle ; on le retrouve assez fréquemment dans des miniatures qui illustraient les anciens manuscrits, et aussi dans les peintures murales ; entre autres exemples, il y a au Campo-Santo de Pise, une fresque de Pietro d'Orvieto, où le tentateur — dans ce cas je devrais dire la séductrice — a les traits d'une jeune femme. Michel-Ange a donc suivi la tradition, tout en tirant parti de cette invention pour donner un plus beau mouvement au groupe.

Les figures si célèbres des prophètes et des sibylles sont entre les fenêtres. Ici rien ne portait obstacle au libre développement du talent de Michel-Ange; il pouvait concentrer toutes ses forces pour produire ces demi-dieux de l'Eglise romaine et atteindre à la vérité, car la forme humaine est celle des prophètes et des sybilles; pour être dans le vrai, il lui suffisait de donner à ces figures l'expression de majesté, d'autorité qui convient à des personnages à qui Dieu lui-même a parlé, ou par la bouche desquels il a parlé.

Les peintures de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine ne sont pas des tableaux isolés, n'ayant entre eux d'autre rapport que celui d'être tous des sujets religieux. Ces fresques forment un ensemble qu'on ne peut trop admirer, sous le double rapport de la conception et de l'exécution.

D'abord la création du monde, puis la création de l'homme, celle de la femme, la chute d'Adam et d'Eve, le déluge. Des deux côtés de la porte d'entrée, Michel-Ange voulait peindre la chute de Satan. Ce sujet n'a pas été exécuté, j'en ignore la cause. Les prophètes et les sybilles sont les personnifications de l'ancienne loi; ils annoncent le Fils de Dieu qui doit établir la loi nouvelle. Immédiatement au-dessus des fenêtres sont les personnages qui composent la généalogie de la Vierge; à chacun des quatre angles, il y a un sujet de l'histoire des Juifs qui, par des traditions mystiques, se rattache à la rédemption; ces sujets sont: David coupant la tête de Goliath, Judith celle d'Holopherne, la Punition d'Haman, l'Idolâtrie du serpent d'airain. — La création d'Eve occupe le centre même du plafond; c'est la place qui est toujours donnée à ce sujet dans le cycle des types scripturaux, en allusion à la naissance du Christ, qui ne participe de la nature humaine que par la femme. Enfin, le *Jugement dernier:* l'accomplissement des siècles.

Les célèbres cartons de Raphaël, peut-être ce qu'il a fait de plus beau, comme expression, servirent à fabriquer les tapisseries destinées à orner la chapelle Sixtine; les sujets sont pris dans les Actes des Apôtres, ils complétaient la pensée de Michel-Ange.

On voit à quelle élévation s'élevait la peinture, ce qu'elle exigeait de science, de génie, pour concevoir de tels sujets, de connaissances pratiques pour les exécuter.

Lorsqu'on examine les fresques des artistes qui ont orné la chapelle Sixtine, et qu'on les compare aux œuvres de Michel-Ange, ce grand peintre apparaît comme un aigle qui plane au-dessus de tous ses rivaux, et l'on a peine à concevoir qu'un artiste ait, presque à son premier essai, surpassé les meilleurs peintres qui l'avaient précédé, et ouvert une route nouvelle à ses émules. « En voyant ces peintures, personne ne pense pouvoir imiter ou atteindre Michel-Ange; c'est un géant qui terrasse tous ceux qui l'approchent, tandis que Raphaël, bien qu'on ne puisse jamais songer à l'égaler, laisse cependant quelque espoir. Ses modèles sont près de nous; il semble qu'en copiant la nature avec la simplicité de la nature elle-même, nous nous approcherons de lui. En d'autres termes: chez Raphaël l'art ne se laisse jamais apercevoir; Michel-Ange, lui, est toujours au-dessus de la conception humaine; c'est avec toute la puissance du génie qu'il rend visible sa pensée. Il désespère ses admirateurs; Raphaël encourage les siens[1]. »

Mme de Staël, comparant ces deux hommes hors de ligne, a dit: Michel-Ange est le peintre de la Bible, Raphaël le peintre de l'Evangile.

Quand on se rappelle et le Moïse et la coupole de Saint-Pierre, et les fresques de la chapelle Sixtine, il faut avouer

[1] Constantin, Idées italiennes.

que Michel-Ange Buonarotti a fait les choses les plus sublimes en peinture, en sculpture et en architecture [1].

Buonarotti a été poëte aussi, et poëte de mérite. Mais Dante, qui fut son modèle, a été plus imité par lui dans ses œuvres d'art que dans sa poésie. Il avait pour le chantre de l'enfer plus de sympathie artistique que de goût littéraire ; aussi, à ce premier point de vue, a-t-on remarqué entre eux des analogies assez étroites. De même que Dante semble avoir cherché les difficultés dans la versification, de même Michel-Ange s'attache de préférence à ce qu'il y a de plus énergique, de plus difficile dans le dessin, et se montre également profond et habile à vaincre les obstacles qu'il se crée à lui-même. Il est nerveux, musculeux, robuste ; ses raccourcis, ses attitudes sont toujours les plus difficiles, mais en général il a dans l'expression autant de noblesse que de vigueur.

A tous les deux, on peut reprocher une certaine roideur, une sorte de pédanterie, une affectation de savoir, et c'est ce qui a pu autoriser la critique à dire que Dante était plus théologien que poëte, et Michel-Ange plus anatomiste que peintre ; enfin, on trouve que tous les deux montrent à l'égard du beau, une sorte d'indifférence qui, c'est Mengs qui l'a écrit, fait tomber Michel-Ange dans la rudesse.

Toutefois, il ne faut pas pousser trop loin cette comparaison ; s'il n'est pas toujours possible de citer Dante comme un modèle pour la poésie, Michel-Ange, au contraire, doit être donné comme le dessinateur le plus parfait. Il ne se complut que trop à montrer une science que nul n'avait possédée autant que lui, et qu'il avait acquise au prix de grands sacrifices.

Encore un mot sur les fresques de Michel-Ange. C'est

[1] Constantin, Idées italiennes.

Paul III [1] qui fit faire le *Jugement dernier*, complément nécessaire des peintures exécutées sous Jules II. Michel-Ange s'y refusait, disant qu'il ne pouvait rien entreprendre avant d'avoir terminé son interminable mausolée; devoir d'autant plus impérieux pour lui, que la dépouille mortelle de Jules attendait depuis plusieurs années sa dernière demeure.

Paul III demanda au duc d'Urbin, neveu et héritier de Jules II, de consentir à ce que Michel-Ange fit aux plans de ce monument les retranchements considérables qui l'ont réduit à l'état où on le voit aujourd'hui.

Le consentement du duc obtenu, Paul III, à la tête de dix cardinaux, se rendit à l'atelier de Michel-Ange pour le décider à entreprendre cette immense fresque.

Sébastiano del Piombo, que Michel-Ange avait fait venir de Venise pour l'opposer à Raphaël, aurait voulu que ces vastes sujets fussent exécutés à l'huile. C'est à cette occasion que Michel-Ange aurait dit que la peinture à l'huile était trop efféminée et bonne seulement pour les paresseux et les faibles! Propos peu sérieux dans la bouche d'un artiste si dédaigneux à l'endroit du procédé, et qui fut plutôt un sarcasme à l'adresse de Sébastiano, avec lequel Michel-Ange commençait à se quereller.

C'est en 1541 qu'après sept ans de travail, cette fresque fut achevée; il y avait vingt-huit ans que Jules II était mort, vingt et un ans que Raphaël avait précédé de quelques mois Léon X dans la tombe.

Michel-Ange était de tous les artistes le moins susceptible de se soucier d'une question de décence ou d'inconvenance à propos d'art, il ne voyait que des académies, là où d'autres trouvaient un scandale. Le pape Paul IV fut du nombre de ces

[1] 1534—1550.

derniers ; il voulut, et ce fut un de ses premiers actes en arrivant au pouvoir, que, par respect pour le sanctuaire, le « *Jugement dernier* » fût effacé ; ce ne fut pas sans peine qu'on obtint de lui de révoquer cet ordre et de se contenter qu'un peintre r'habillât (je ne trouve pas d'autre terme) quelques-unes de ces figures. Daniel de Volterra, peintre assez célèbre, avait déjà rendu ce service à l'Isaïe de Raphaël [1], il en fit autant pour Michel-Ange, d'où lui vint le surnom de *Braghettone*, que nous ne pouvons traduire autrement que par le contraire de sans-culotte.

Tandis que Michel-Ange peignait à la chapelle Sixtine ses premières fresques, Raphaël embellissait les salles du Vatican de ses admirables productions où, pour la première fois, il déploya toute l'étendue de son génie.

Né à Urbin, en 1483, Raphaël avait alors vingt-cinq ans. Son père, peintre médiocre, l'avait confié au Pérugin pour son éducation artistique, et Bramante, son parent, favori de Jules II, l'avait ensuite fait venir de Florence pour prendre part aux vastes travaux que projetait le pape.

Disons d'abord ce que fut le Pérugin.

LE PÉRUGIN.

1446-1524.

Contemporain de Léonard de Vinci, et l'un des plus illustres, assurément le plus populaire de cette génération d'artistes qui a préparé le siècle de Léon X, il ne lui a manqué qu'un peu plus d'imagination pour égaler Léonard de Vinci.

[1] Dans l'église de Saint-Augustin, à Rome.

Entre ces deux artistes il y a cette différence que, du même âge et appartenant au quinzième siècle, puisqu'ils sont nés dans sa première moitié, l'un est le premier maître de la nouvelle école, c'est Léonard, l'autre est le dernier de l'ancien style, c'est le Pérugin.

Léonard de Vinci a le mérite d'appartenir entièrement à l'art moderne ; il a devancé son siècle dans les arts plastiques, aussi bien que dans la physique et les mathématiques; car les analogies que l'on retrouve çà et là, entre lui et les artistes qui l'ont précédé, ou qui furent ses contemporains, sont bien moins les résultats de la routine que des idées qu'il avait lui-même préconçues.

Chez le Pérugin, au contraire, c'est bien la tradition de l'ancienne école ; il n'a pas la finesse d'esprit de Léonard de Vinci, il n'eut pas non plus cette position sociale qui aurait développé, élevé ses instincts d'artiste, et donné à sa carrière une indépendance qui paraît lui avoir toujours manqué.

La maigreur et la raideur dans les formes, des draperies mesquines, une symétrie puérile, voilà les traces du vieux style qu'on retrouve trop abondantes dans ses œuvres; mais quels progrès dans l'expression, dans la couleur, dans la composition ! Si nous avons vu dans les fresques de Beato-Angelico des têtes d'une beauté qui ne fut pas surpassée par Raphaël lui-même, nous pouvons dire que, dans leur aspect général, les tableaux du Pérugin se rapprochent du goût moderne encore plus que ceux de Beato-Angelico. On peut en juger par les deux peintures qui restent de lui dans la chapelle Sixtine : le *Baptême de Jésus-Christ*, et la *Remise des clés à saint Pierre*, mais surtout par le tableau qui fait partie de la galerie Albani, à Rome, représentant la Vierge adorant l'enfant Jésus entouré d'anges et de saints. A Florence, se trouvent plusieurs de ses meilleurs ouvrages.

Le Pérugin a été peintre un peu plus par métier que par vocation, à en juger du moins par le nombre considérable de ses tableaux et l'uniformité de leurs sujets ; ce sont toujours des madones, des saintes familles, des ascensions, des crucifix, fort peu différents les uns des autres. Evidemment il travaillait pour vivre, bien plus que pour obéir à son inspiration.

Le Pérugin s'appelait Pietro Vannucci ; il signait quelquefois aussi : Pietro de Castro Plebis, parce qu'il était né à Citta della Pieve. Le nom de Pérugin lui a été donné simplement parce qu'il était bourgeois de Pérouse, comme de nos jours encore, en Allemagne surtout, on appelle souvent les gens de métier du nom des lieux où ils sont nés, ou d'où ils viennent.

C'est un problème pour beaucoup de personnes que l'article qui précède un grand nombre de noms italiens d'artistes ou d'hommes célèbres. Sans prétendre que la règle soit rigoureusement appliquée, il paraît que ce n'est guère que devant les surnoms que l'article est en usage ; on ne dit pas le Raphaël, ni le Buonarotti, ni le Rosa, ni le Bartolomeo, parce que ce sont là des noms propres, mais on dit le Pérugin, le Titien, le Dominiquin, le Guerchin, etc., parce que ce sont des surnoms. Les Italiens placent volontiers l'article devant un nom de famille, et cette forme, qui serait impolie chez nous, est très-parlementaire chez eux ; de là un abus que, de ce côté des Alpes, nous imitons, mais par ignorance, disant ***le Poussin, le Téniers*** et ***le Rembrandt***, comme si l'article caractérisait l'artiste ; dans la langue italienne il désigne l'homme éminent.

C'est à dater du Pérugin que commence l'école romaine ; jusqu'à lui, elle n'avait produit que des fruits sans maturité. Le Pérugin fut son Masaccio, son Ghirlandajo, la source de sa gloire, car il fut le maître de Raphaël non pas de nom seulement, mais réellement l'instituteur à qui ce peintre, le plus parfait, a dû la base solide de son talent.

RAPHAËL.

1483—1520.

Vers l'an 1500, le cardinal Francesco Piccolomini, peu d'années après successeur d'Alexandre VI, pendant trois semaines seulement, sous le nom de Pie III, voulut faire orner la sacristie de la cathédrale de Sienne, et la chapelle de sa famille, de plusieurs sujets tirés de la vie de Pie II, son oncle[1]. A cet effet il appela à Sienne le Pinturicchio, élève du Pérugin, qui amena avec lui Raphaël à titre de collaborateur. Le Pinturicchio avait trente ans de plus que Raphaël; il était tout à fait de l'ancienne école.

Raphaël avait déjà mis la main à l'œuvre, on dit même que les dessins sont presque tous de lui, lorsqu'ayant entendu parler des fameux cartons de Léonard de Vinci et de Michel-Ange à Florence, il résolut de visiter cette ville. Pinturicchio l'y rejoignit plus tard et, de maître qu'il était, devint le disciple de son ancien élève.

Raphaël arriva à Florence en 1504; c'est dans l'école de

[1] Ænias Sylvius; pape de 1458 à 1464, historien du concile de Bâle, où il se distingua par son opposition à la cour de Rome. Tour à tour secrétaire de Félix V, de Frédéric III et d'Eugène IV.

cette ville qu'il termina ses études. Il trouva dans les fresques de Masaccio, dans les œuvres de Michel-Ange et de Léonard de Vinci, les éléments constitutifs de l'art du dessin qui, développant les merveilleuses dispositions de son génie, lui ont donné ce style séduisant où la sublimité est unie à la grâce, à un degré auquel nul autre maître n'est parvenu.

Raphaël eut pour condisciple San-Gallo qui lui succéda seize ans plus tard comme architecte de Saint-Pierre; Francia-Bigio, qui eut la même charge après Buonarotti; Ghirlandajo le fils de Dominique, Bandinelli, Andréa del Sarto, le célèbre sculpteur Sansovino; il Rosso qui fut peintre de François Ier, Jacques de Pontormo, Perrino del Vaga, etc., quelques-uns se mirent plus tard au nombre de ses élèves. Fra Bartolomeo fut son ami de cœur.

La nature de son génie, gracieux par excellence, devait l'éloigner de Michel-Ange Buonarotti, mais les exigences de l'art l'en rapprochèrent; personne ne pouvait comme Michel-Ange lui apprendre à connaître le corps humain.

La science du nu était fort incomplète avant Michel-Ange. Les sujets de dévotion, qui formaient alors presqu'exclusivement le champ ouvert à la peinture, n'en exigeaient pas une connaissance bien approfondie; les habitudes de décence religieuse s'y opposaient, et les usages modernes la rendaient presque impossible, soit parce que les préjugés s'élevaient avec violence contre l'anatomie, soit parce que dans un climat tempéré la nécessité des vêtements ne permet pas à l'œil de se familiariser avec les formes du corps humain, ainsi que cela arrive dans les pays méridionaux.

L'étude des statues et des bas-reliefs antiques ne suppléait pas non plus aux connaissances anatomiques. C'est le jeu des muscles dans toutes les actions possibles, et non pas dans une position invariable, que l'artiste doit pouvoir représenter, avec

les modifications que l'âge, le sexe et la force apportent nécessairement dans chaque individu.

Aucun peintre, aucun sculpteur n'avait poussé aussi loin ses études avant Michel-Ange. Masaccio avait fait un grand pas vers le progrès, mais c'était plutôt en indiquant le besoin d'atteindre ce but et le chemin à prendre pour y arriver, qu'en ayant lui-même franchi la distance qui l'en séparait.

Une certaine vérité régnait partout, mais elle ne s'élevait pas au-dessus de celle qu'exige le portrait. A des physionomies semblables s'assortissait la copie exacte et routinière des habillements du temps. En fait de nu on se contentait de contours rectilignes, sans articulation, ni véritable indication du jeu des muscles. La bonhomie du dessin répondait à celle des compositions. Le peintre n'osait pas encore se hasarder à produire aucun de ces aspects qui demandent des attitudes contrastées qui présentent le corps humain dans des actions plus ou moins difficiles à saisir, dans des groupes variés ou des situations compliquées dont la hardiesse du trait sait se jouer.

Michel-Ange fit tout à coup sortir l'art de dessiner du cercle étroit d'une méthode timide et froide[1]. Ce fut une complète révolution. Raphaël ne pouvait y rester étranger ; mais, s'il s'enrichit de la science de Michel-Ange, ce fut d'une tout autre manière et pour en faire un tout autre usage que le grand sculpteur.

Il n'y a chez lui aucune trace d'imitation, ni de Michel-Ange, avec qui il n'avait aucun rapport de caractère et de goût, ni de Léonard de Vinci, avec lequel il eut probablement des relations d'amitié, malgré une grande différence d'âge.

En 1505, Raphaël était de nouveau à Pérouse, à la suite

[1] Quatremère de Quincy.

d'un voyage que des affaires de famille l'avaient appelé à faire dans sa ville natale.

L'on remarque, dans les fresques qu'il fit alors à Pérouse, la preuve du changement que ses études à Florence avaient déjà opéré dans son talent : plus de douceur dans le coloris, une pratique plus savante des raccourcis ; c'est ce qu'on appelle sa seconde manière, qui embrasse toute l'époque entre son premier séjour à Florence et la première peinture à fresque qu'il exécuta dans la Camera della Segnatura à Rome, en 1508.

Quelques-unes de ses meilleures peintures de cette époque sont maintenant en Angleterre. Le marquis de Landsdowne possède la *Prédication de saint Jean,* 1505. A Blenheim, cette magnifique propriété dont la reine Anne récompensa les victoires de Marlborough, est une *Madonna col Bambino,* saint Jean-Baptiste et saint Nicolas à droite et à gauche, admirable de beauté et de noblesse, 1505. *Christ au mont des Oliviers* appartient à Samuel Rogers, le poëte. *Le Christ mort pleuré par ses disciples,* qui faisait partie du cabinet du comte de Rechberg à Munich, a passé dans la collection de sir Thomas Lawrence. Le *Portement de croix*, *Saint François* et *Saint Antoine de Padoue* font partie de la galerie de Dulwich.

Dans la chapelle de Saint-Sévère à Pérouse, il y a une fresque dont la composition offre la première pensée de la *Dispute du saint sacrement* : Dieu le père et deux anges, au-dessous la colombe ; puis Jésus-Christ et deux anges plus jeunes que les premiers ; plus bas encore, trois saints assis. C'est beaucoup plus simple, mais c'est évidemment la même idée que la fresque du Vatican.

De retour à Florence et désireux de s'y fixer, il sollicitait du gonfalonier Soderini une part dans les travaux d'art que la république faisait exécuter, lorsqu'il reçut l'invitation de se rendre à Rome, pour peindre les salles du Vatican.

Ce fut dans la Camera della Segnatura qu'il commença ses travaux par le fameux tableau qu'on appelle assez improprement la *Dispute du saint sacrement*, sujet ingrat et pourtant le meilleur, peut-être, de ses ouvrages au Vatican; il marque son début dans la nouvelle carrière qu'il allait parcourir avec tant de gloire.

Raphaël n'avait encore produit comme ouvrage vraiment digne d'être cité que sa Madone, connue sous le nom de la *Jardinière*, qui fait partie de la collection du Louvre. Elle date de la fin de son séjour à Florence; c'est une de ses meilleures œuvres; il y a une sérénité, une pureté, une paix si douce et si souriante dans l'ensemble du tableau et dans l'expression des trois figures (la *Vierge, l'enfant Jésus* et le petit *saint Jean*) que, sous ce rapport, Raphaël n'a rien fait de mieux. C'est l'œuvre capitale de la seconde manière; car il ne faut pas compter les petites peintures d'une date antérieure qui n'ont de valeur que par les chefs-d'œuvre qui les ont suivies, c'est-à-dire comme moyens de comparaison et provenant de la même main qui a peint la *Transfiguration*.

On a retrouvé tout récemment à Florence, dans la boutique d'un carrossier, une très-grande fresque qui paraît être l'œuvre authentique de Raphaël; elle a dû être faite dans les derniers temps de son séjour à Florence; or, tel est encore son style péruginesque que plus d'un connaisseur l'a attribuée au Pérugin.

La fresque de la *Dispute du saint sacrement* a été restaurée souvent et entièrement, ce qui n'empêche pas qu'elle ne soit en fort mauvais état; on dit même que le corps du Christ se détache tout à fait du mur. Dans l'histoire de l'art, cette peinture est l'un des monuments les plus intéressants.

La conception est singulièrement hardie et le sujet complexe.

Dans ce premier tableau, comme dans sa dernière œuvre, la *Transfiguration*, Raphaël place la scène à la fois sur la terre et dans le ciel. C'est Dieu lui-même et les rayons de sa gloire qui éclairent la voûte céleste. Les séraphins et les chérubins l'entourent, mais à distance ; d'une main il soutient le globe terrestre, de l'autre il le bénit. Au-dessous de lui, dans une autre atmosphère, est Jésus-Christ qui, étendant les bras et jetant sur la terre un regard de profonde compassion, se dévoue pour le salut du monde. La Vierge est en adoration, près de son fils. De l'autre côté, saint Jean-Baptiste montre Jésus comme le Sauveur des hommes. Les patriarches, les prophètes, les évangélistes, les martyrs, tous bien caractérisés, sont assis dans les régions des bienheureux et contemplent Dieu dans sa gloire. Parmi eux est Adam. Telle est la partie supérieure.

Dans la partie inférieure, la partie terrestre, le milieu est occupé par l'autel, sur lequel est posé le saint sacrement. De chaque côté sont placés des souverains pontifes, des évêques et des docteurs qui ont traité dans leurs écrits du grand mystère de la présence réelle. Leur attention n'est point dirigée vers la scène majestueuse qui est au-dessus, et que leur cachent des nuages épais ; elle est concentrée sur la sainte hostie comme substance réelle de la divinité. Les extrémités de droite et de gauche présentent des groupes de spectateurs religieux et attentifs. Raphaël y a représenté Bramante son protecteur et son parent. Savonarole, qui venait d'être brûlé comme hérétique, est au nombre des docteurs.

Nous sommes entrés dans quelques détails sur ce tableau, non-seulement parce qu'il est le premier ouvrage important de Raphaël, que son exécution, admirable dans plusieurs parties, et l'étrangeté de la composition, l'ont rendu l'une de ses plus célèbres productions, mais surtout parce qu'il marque

très-nettement la transition entre l'ancien et le nouveau style.

On y trouve encore l'emploi de l'or dans la peinture même, et cette symétrie systématique dans l'arrangement des figures qui semble avoir été chez les peintres du moyen âge presque un dogme, une tradition qui touche à la foi.

Il ne faut pas confondre cette symétrie puérile avec ce que l'art moderne prescrit dans ce qu'on appelle la balance de la composition, c'est-à-dire le rapport harmonieux entre les masses, soit des objets, soit des couleurs, et d'où dépend cette unité d'aspect qui est un des premiers principes de la science moderne. La symétrie que Raphaël observe encore, est une régularité pour ainsi dire architecturale dans le nombre et la position des figures et des groupes; ainsi nous voyons dans cette composition: en haut, Dieu le père et des groupes réguliers à sa droite et à sa gauche; au-dessous de Dieu, Jésus-Christ, et à droite et à gauche des groupes également réguliers, représentant des personnages qui, par leur nature, participent à la fois du ciel qui les domine et de la terre qui est au-dessous. Enfin, plus bas encore, l'autel qui continue la symétrie avec la figure du Sauveur, et toujours les groupes réguliers à droite et à gauche. Il y a plus, les gestes, l'attitude des personnages correspondant dans chaque groupe, se reproduisent presque uniformément.

Dans la *Transfiguration*, la dernière œuvre de Raphaël, nous retrouverons cette même régularité systématique: la terre et le ciel, et, dans les deux scènes, des groupes symétriques, mais quelle immense différence! Il y a entre ces deux tableaux presque toute la distance qui sépare l'enfance de l'art de sa perfection; en fait de composition, la peinture n'a rien de plus savant que la *Transfiguration*, tandis que la *Dispute du saint sacrement* rappelle un peu la froide symétrie de Beato-Angelico, de F. Lippi, qui se retrouve aussi chez le Pérugin; en exagérant,

on pourrait dire qu'entre ces deux manières il y a toute la différence qui existe entre la puérile régularité d'un château de cartes, et la noble harmonie du Parthénon.

Remarquons aussi cette ambition si générale au quinzième et au seizième siècle, d'embrasser dans une seule et même composition la terre, le ciel et l'enfer. Ce ne sont pas seulement les beaux-arts qui en offrent de nombreux exemples, ce ne sont pas non plus des artistes dont l'ambition contrasterait avec leur faiblesse, qui abordent de si vastes et imposants sujets, c'est Michel-Ange, c'est Raphaël, c'est Orcagna, c'est Luca Signorelli [1], c'est-à-dire des puissances intellectuelles de premier ordre. Dans la littérature, nous retrouvons cette même préoccupation. Dante en est le plus illustre exemple, et chacun sait que dans les premiers essais dramatiques ce même sujet, par lequel Raphaël débutait au Vatican, était un des plus populaires sur la scène; l'enfer, le ciel, la terre, et toutes les choses qui y sont contenues formaient un pêle-mêle qui charmait l'imagination de nos ancêtres.

Si le sujet de la *Dispute du saint sacrement* nous paraît étrange dans un tableau, il faut convenir qu'en 1510 [2], à la veille de la réformation, il était tout à fait à l'ordre du jour, et que parmi les contemporains de Raphaël, dans les arts et dans les lettres, nul ne l'a traité dans un style plus majestueux, avec un goût plus pur et plus élevé.

A la vue de ce premier tableau, Jules II, toujours impétueux, voulut qu'à l'instant même des maçons détruisissent à

[1] Luca Signorelli a représenté dans ses fresques la *Fin du monde* (à Orvieto, dans la cathédrale), la Résurrection, l'Enfer et le Paradis, et l'Histoire de l'Antechrist. Il a vécu de 1440 à 1521.

[2] En 1517, Luther attaque pour la première fois l'autorité du pape à l'occasion des Indulgences.

coups de marteau toutes les fresques des autres peintres, afin que Raphaël seul ornât cette salle. Il y avait beaucoup de belles choses dans ces peintures du siècle précédent ; tout fut détruit, à l'exception d'une fresque du Pérugin [1], que Raphaël par ses vives instances fit respecter.

L'amitié qui exista toujours entre ces deux artistes, le maître et l'élève, est un spectacle charmant ; dans presque toutes leurs compositions ils se sont plu à placer mutuellement leurs portraits. On peut suivre les progrès de croissance de Raphaël dans les peintures du Pérugin, où on le voit successivement jeune garçon, puis adulte, puis homme. Raphaël n'ayant plus de rivaux, Raphaël à l'apogée de sa gloire, n'oublia jamais ce qu'il devait à son maître, et se plut toujours à en rendre un témoignage public.

Qu'on se représente l'émotion que dut produire dans le monde artistique le succès inouï d'un jeune homme de vingt-cinq ans, peu connu, et pour lequel le pape faisait détruire les œuvres des peintres considérés jusqu'alors comme les plus grands maîtres, afin que, sur ces places récrépies, il eût de nouvelles pages pour immortaliser sa gloire ! Que de haines ! que d'intrigues ! quel déchaînement de mauvaises passions !

Dans la vie de Raphaël il y a un côté moins brillant, moins doré que la partie artistique, mais non moins précieux, non moins intéressant, c'est le caractère, c'est le cœur. En lisant B. Cellini (et tous les mémoires de ce temps sont pleins de récits semblables), on est frappé de la rudesse et de la violence des mœurs de cette époque ; ce sont à chaque page des actes qui, de nos jours, conduiraient leurs auteurs tout droit devant la cour d'assises. Au milieu de ces désordres, Raphaël

[1] Et aussi quelques peintures de Razzi.

est une figure isolée et lumineuse, admirablement en harmonie avec les nobles productions de son génie.

La douceur et la modestie de son caractère, qui n'excluaient ni la fermeté, ni le courage, désarmèrent ses ennemis. Raphaël vivait au milieu de ses élèves, et dans la société des hommes les plus éminents ou les plus distingués ; on le voyait rarement dans ces piqueniques d'artistes dont Cellini a laissé des descriptions très-piquantes, mais passablement scandaleuses.

A partir de la *Dispute du saint sacrement*, on n'aperçoit plus dans ses œuvres de traces du style ancien.

C'est aussi à dater de cette époque que commença la rivalité entre Raphaël et Michel-Ange. On a comparé cette lutte à celle du jeune et tendre Racine contre le sublime Corneille. Il y a, en effet, de très-remarquables analogies entre les deux époques et les deux groupes. Cette lutte a laissé pour monuments les peintures de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine, celles de Raphaël au Vatican et sa *Transfiguration*.

Michel-Ange, qui sentait son infériorité sous plusieurs rapports, notamment sous celui du coloris, fit venir de Venise Sébastiano, élève de Giorgione ; avec son concours il espérait que les peintures de Raphaël paraîtraient toujours inférieures aux siennes; lui, faisant les dessins, et Sébastiano y mettant la couleur.

Raphaël était seul pour soutenir la lutte ; seul pour produire des ouvrages ornés de toutes les perfections : l'originalité d'invention, le beau idéal, la pureté du dessin grec, la grâce, la douceur, l'élégance, et cette variété de connaissances qui mériteraient à Raphaël d'être placé parmi les érudits de son siècle.

Cette ardeur de vaincre le stimulait jour et nuit, ne lui lais-

sait aucun repos, elle l'excitait à surpasser dans chacun de ses ouvrages et ses émules et lui-même.

Il faut convenir qu'il fut favorisé par le choix des sujets qu'on lui prescrivit pour les salles du Vatican ; c'étaient les mystères des plus hautes sciences, les actes les plus augustes de la religion, des exploits militaires qui avaient propagé la foi, ou affermi la paix du monde. Un génie comme le sien n'aurait pu concevoir un concours de circonstances plus favorables pour arriver au sublime.

Jamais Rome chrétienne n'avait atteint à un si haut degré de splendeur, qu'à l'époque même où la réformation allait lui enlever une partie de sa puissance temporelle, et combattre son influence dans le monde intellectuel. L'esprit humain s'affranchissait du joug de l'Eglise romaine, précisément alors que Rome devenait le centre, le foyer le plus brillant de la civilisation.

Ni les travaux de Raphaël au Vatican, ni ceux de Michel-Ange à la chapelle Sixtine, ne furent conçus dans l'idée d'orner simplement de peintures la chapelle de Sixte IV et les murs de quelques salons du Vatican ; ce n'étaient pas des ouvrages isolés, individuels, mais un ensemble où présidait une seule et même pensée. Pour Michel-Ange, ce fut la destinée de l'homme, depuis la chute de Lucifer au jugement dernier, de la création du monde à l'accomplissement des siècles. Pour Raphaël, ce fut la gloire de Rome : Rome, reine du monde, Rome éclairant le monde intellectuel, comme le soleil de la civilisation.

Raphaël avait quatre sujets à peindre dans la *Camera della Segnatura :* la religion, la philosophie, la poésie et la jurisprudence. Nous venons de voir comment il avait traité le premier, en abordant l'un des mystères les plus controversés.

Immédiatement après, il entreprit l'*Ecole d'Athènes*, dont le

dessin original, le carton, existe encore dans la bibliothèque Ambroisienne, à Milan[1]; cette fresque a été si souvent reproduite et par la gravure, et par des copies à l'huile, qu'il est inutile de la décrire ici.

M. Constantin a signalé un fait inaperçu jusqu'alors, et qui, bien remarquable en lui-même, est plus important comme témoignage des notions de Raphaël sur les théories de l'art.

« Il y a, dit-il, deux points de vue dans cè tableau de l'*Ecole d'Athènes*, l'un pour l'architecture, l'autre pour les personnages; c'est-à-dire que la vérité y est sacrifiée à la beauté. » Si Raphaël eût mis les figures au même point de vue que l'architecture, les têtes des personnages placés dans le fond du tableau, eussent été bien plus abaissées que celles des figures qui sont plus près du spectateur; l'aspect eût été fort désagréable, ou plutôt le tableau devenait impossible. Le point de vue de l'architecture se trouve dans la main gauche de Platon. Supposez les personnages à peu près de même grandeur, tirez une ligne au point de vue à partir de la tête du jeune Alexandre, qui est la première figure du groupe à la droite de Platon, vous verrez à l'instant combien serait petite la dernière figure de ce groupe. Cette observation s'applique également aux groupes qui sont à la droite du spectateur.

Pour cacher ce défaut, Raphaël a eu soin de resserrer ses personnages dans le fond, afin de masquer les lignes du pavé qui montent vers l'horizon; l'œil en perd ainsi la trace et, avec elle, l'indication de la perspective.

Si l'architecture eût été placée au point de vue des figures, l'artiste n'aurait pas eu ce beau développement dans les voûtes,

[1] Il n'est pas, comme les cartons de Hamptoncourt, peint à la détrempe, c'est un trait très-arrêté avec indication des ombres.

qui seraient devenues plus étroites, et n'auraient pas produit le majestueux effet qu'on admire dans cette composition.

Il y a dans les œuvres de Raphaël d'autres exemples et même assez nombreux de cette déviation de la vérité. Ainsi dans la «*Vision d'Ezéchiel*[1], » la jambe droite du Créateur est plus courte que celle qui porte sur l'aigle; si cette jambe avait toute la longueur exigée par la correction, elle arriverait presque aussi bas que les animaux posés sur les nuages, et formerait avec eux une ligne transversale qui couperait le tableau d'une façon désagréable.

Dans la *Vierge à la chaise*[2], la main gauche entrerait dans le corps de l'enfant. — Dans la *Visitation*[3] la main droite de la Vierge est visiblement trop longue. — Dans le *Parnasse*, Raphaël peint des instruments inconnus des anciens.

Ce sont là des fautes savantes, et s'il était nécessaire de les justifier par des exemples pris dans des modèles que l'admiration universelle a placés au-dessus de toute critique, je citerais l'Apollon du Belvédère, chez lequel la jambe gauche est plus longue que la droite; bien plus! l'épaule droite est sensiblement trop étroite, tandis que le développement du deltoïde gauche est beaucoup trop considérable, défaut que l'artiste a masqué en jetant sur l'épaule un pli du manteau qui la recouvre en partie.

Ce sont des déviations de la vérité, mais quelles magnifiques résultats l'artiste n'en a-t-il pas obtenus! La noblesse de l'attitude, la majesté de l'expression seraient fort atténuées, si le sculpteur avait rigoureusement suivi la vérité anatomique.

Le Parthénon, c'est un fait reconnu, offre cette singularité

[1] Dans la galerie de Florence.
[2] Même galerie.
[3] En Espagne.

que la ligne horizontale de l'assise fléchit légèrement au centre, non par suite d'un accident, mais par le fait de la volonté même de l'architecte, qui a calculé l'effet que doit produire le monument, et s'en est préoccupé beaucoup plus que de l'observation judaïque de la règle.

Il n'appartient qu'aux plus grands génies de s'écarter ainsi du vrai, car chez eux ce n'est pas erreur, ce n'est pas impuissance, mais calcul, et ce calcul c'est la science elle-même qui le leur dicte, c'est l'amour du beau qui le leur impose. Les arts ne réprouvent pas, comme la morale, cet axiome que « la fin justifie les moyens. »

Raphaël a osé sacrifier à la beauté la vérité elle-même; mais il a sauvé cette hardiesse par tant de précautions, qu'elle reste invisible au spectateur qui passe; il faut étudier ses tableaux pour s'en apercevoir.

Le sujet de poésie est l'assemblée d'Apollon et des Muses sur le Parnasse. Les poëtes les plus célèbres, anciens et modernes, y figurent. Homère récite ses vers; Virgile enseigne au Dante le chemin qu'il doit suivre; Raphaël s'y est donné à lui-même une place près de Virgile, il a le front ceint de lauriers.

Le sujet de jurisprudence offre deux actions distinctes qui se sont passées à deux époques différentes[1]. D'un côté de la

[1] **La suprématie que l'Eglise romaine s'arrogea sur l'humanité dans les douzième et treizième siècles, s'appuya sur la promulgation de la loi canonique, jurisprudence fondée sur les décrets des conciles, les arrêtés ou lettres décrétales des papes sur des questions relatives à la discipline et à l'organisation ecclésiastique. A mesure que la juridiction des tribunaux ecclésiastiques s'étendait, il devenait de plus en plus nécessaire d'établir de l'uniformité dans les décisions. Vers l'an 1140, un moine italien, Gratien, réunit sous le titre de *Decretum* la collection générale des canons, les épîtres des papes,**

croisée est Grégoire IX, sous les traits de Jules II, qui remet les décrétales à un avocat consistorial. Parmi les princes de l'Eglise on retrouve les portraits du cardinal Jean de Médicis (Léon X), d'Alexandre Farnèse (Paul III) et du cardinal del Monte (Jules III), tous contemporains, amis ou protecteurs de Raphaël.

De l'autre côté de la croisée, à gauche, l'empereur Justinien donne les Pandectes à Trébonien. L'artiste a indiqué par cette double scène, l'établissement et le complément de la loi canonique et de la loi civile.

Les *Stanze de Raphaël* se composent de trois chambres et d'un grand salon, la galerie qu'on désigne sous le nom des *Loges* y conduit. Les grandes fresques de Raphaël couvrent les côtés; au-dessus des peintures il y a des figures allégoriques qui expliquent le sujet du tableau ou le complètent; elles en sont en quelque sorte le titre: La figure de la poésie au-dessus du mont Parnasse est d'une admirable beauté. Sur les côtés, Raphaël a représenté des sujets en rapport aussi avec le tableau principal; ainsi, à côté de la théologie est la *Chute de*

et les sentences des Pères, arrangées par ordre de matière en chapitres, à l'imitation des Pandectes, dont on venait de découvrir à Amalfi (1135) un code complet (ce sont les lois civiles de Justinien). L'ouvrage de Gratien était, du reste, plein d'incorrections, et, entre autres, reproduisait les fausses décrétales d'Isidore. — En 1234, Grégoire IX fit rédiger les cinq livres des *Décrétales*, composés principalement des rescrits d'Alexandre III, d'Innocent III, d'Honorius III, et de Grégoire lui-même. Naturellement ce code fut obligatoire pour les juges ecclésiastiques. Par son analogie générale avec le Code Justinien, ces deux systèmes de législation se lièrent l'un à l'autre d'une manière remarquable; les tribunaux civils et les tribunaux ecclésiastiques leur empruntant mutuellement leurs décisions lorsqu'ils ne les trouvaient pas dans celui des deux qui les gouvernait plus spécialement. (Hallam, *On the middle ages.*)

l'homme; le *Jugement de Salomon* accompagne la jurisprudence, et le *Supplice de Marsyas* la poésie; une figure de femme étudiant un globe terrestre est à côté de l'*Ecole d'Athènes.*

Il en est de même des autres salles.

On voit combien les sujets de ces quatre premières fresques étaient abstraits et peu propres à la peinture. Rien de plus grand, de plus saisissant pour l'esprit que ces images de la théologie, de la philosophie, de la jurisprudence et de la poésie, mais ces sujets conviennent mieux à un poëme qu'à la peinture, dont l'effet doit être spontané, doit s'emparer à la première vue de l'imagination, et s'expliquer au premier coup d'œil. Ici, le mérite de ces sujets est évidemment dans les pensées qu'ils font naître, et non dans l'action.

Raphaël a tourné la difficulté en représentant trois de ces sujets par des scènes historiques ou allégoriques qui s'expliquent d'elles-mêmes au premier coup d'œil; il n'en est pas ainsi de l'*Ecole d'Athènes*; c'est un chef-d'œuvre de composition quant à la disposition des groupes et des figures; en ce genre, c'est peut-être le plus parfait modèle que l'art puisse offrir; mais ce n'en est pas moins une énigme, une sorte de rébus, pour l'intelligence duquel il faut recourir à une explication détaillée.

Il existe à Florence, dans l'église de Santa-Maria-Novella, une peinture à fresque du quatorzième siècle, dont Raphaël a dû avoir connaissance, et qui traite le même sujet, mais au point de vue de la philosophie chrétienne, bien plus convenable au Vatican que la philosophie païenne. Il est étonnant qu'il ne se soit pas inspiré de ce sujet, plus sympathique à son talent et à sa disposition d'esprit que celui qu'il a choisi.

Cette fresque florentine est une œuvre de la Renaissance assez remarquable en elle-même, et sa comparaison avec celle

de Raphaël offre assez d'intérêt pour qu'il ne soit pas hors de propos d'en dire ici quelques mots. La peinture est de Taddeo Gaddi.

Dans la partie supérieure c'est saint Thomas d'Aquin qui occupe la place que Raphaël a donnée à Dieu le père ; saint Thomas était considéré comme le plus grand philosophe de son temps [1], et le principal promoteur de la fête du *Corpus Christi* ; c'était donc un personnage tout à fait propre à représenter la principale figure dans une « Dispute sur le saint sacrement ». Des anges planent au-dessus de lui ; de chaque côté sont assis des prophètes et des évangélistes. Aux pieds de saint Thomas, dans l'attitude d'esclaves humiliés, sont Arius, Sabellius et Averrhoès, que l'Eglise romaine met au premier rang des hérétiques. Dans la partie intermédiaire du tableau il y a quatorze figures allégoriques représentant la loi civile, la loi ecclésiastique, la théologie spéculative, et la théologie pratique, les trois vertus théologales — la foi, l'espérance et la charité — et les sept arts libéraux. Au-dessous de ces figures sont des personnages célèbres, comme représentants de ces vertus et de ces sciences.

Voilà un sujet beaucoup mieux conçu pour la gloire de l'Eglise romaine que ne l'est celui de l'école d'Athènes, où les principaux personnages sont tous étrangers à l'Eglise chrétienne, et où l'imagination se perd à chercher les rapports qui peuvent exister entre les membres d'une assemblée dans laquelle un duc d'Urbin, le Pérugin et Raphaël, se trouvent réunis à Platon, Archimède et Alexandre le Grand.

L'époque précise à laquelle Raphaël a eu achevé la première partie de ses fresques du Vatican, et celle où Michel-Ange exposa une partie des peintures de la chapelle Sixtine,

[1] Mort en 1274.

rappellent une question qui a été discutée fort au long et avec beaucoup de chaleur, la voici : Raphaël s'est-il fait une manière plus grande par l'examen des ouvrages de Michel-Ange ?

On lit dans la vie de Raphaël par Vasari, que Michel-Ange s'étant retiré de Rome à Florence, après une nouvelle querelle avec Jules II, dont la chapelle Sixtine aurait été le sujet et le théâtre, Bramante, qui en avait les clefs, y avait introduit en secret Raphaël. Celui-ci, après avoir contemplé ces fresques, non-seulement avait recommencé la figure du prophète Isaïe, à peine terminée [1], mais dès lors avait changé de manière, donnant plus de majesté à son style. Cette anecdote ne paraît pas fondée ; Condivi, qui passe pour avoir écrit la vie de Michel-Ange sous sa dictée, n'en dit rien. La querelle entre Jules II et Michel-Ange est antérieure au commencement des travaux dans la chapelle Sixtine, et il n'y a pas eu de brouillerie depuis. Vasari lui-même, dans sa vie de Michel-Ange, dit que Raphaël n'a vu les fresques que lorsqu'elles furent exposées aux regards du public.

Sans nous engager dans l'examen des opinions exprimées par les écrivains qui ont soutenu le pour et le contre dans cette question si vivement controversée, il suffira de rappeler quelques faits qui paraissent la résoudre.

En examinant les compositions de Raphaël, ne fût-ce que par l'intermédiaire des gravures, il est facile de remarquer un perfectionnement progressif dans sa manière, qu'on voit passer des formes maigres du Pérugin aux beaux contours qui distinguent ses dernières productions. Les gradations insensibles par lesquelles s'est opéré ce changement, prouvent évidemment qu'il fut le résultat d'une étude approfondie et d'un choix raisonné. Et quel était alors le maître qui, mieux que

[1] Dans l'église de Saint-Augustin.

Michel-Ange, méritait d'être étudié? Où était le choix? Comment Raphaël aurait-il pu, si même il l'eût voulu, ne pas éprouver à la vue des œuvres de Michel-Ange ces impressions qu'en reçurent tous les autres artistes, et qui ouvrirent à l'art, je l'ai dit tout à l'heure, une route nouvelle?

Ce que Condivi rapporte, que Raphaël remercia Dieu d'être né du temps de Michel-Ange, prouve suffisamment qu'il avait mis à profit les travaux de son illustre contemporain. Ce biographe, que personne n'a contredit sur ce point, rappelle les occasions que Raphaël a eues à Florence et à Rome d'étudier les ouvrages de Michel-Ange. Raphaël a fait un choix, il n'a jamais imité servilement; il n'y a dans toute son œuvre aucune trace d'imitation, si ce n'est peut-être dans son prophète Isaïe, et dans deux ou trois figures de l'*Incendio del borgo nuovo*. Je ne parle pas des emprunts faits franchement, ouvertement, dont j'ai signalé quelques exemples en parlant de Masaccio, mais des *imitations*, et, je le répète, s'il s'est enrichi de la science de Michel-Ange, ce fut pour en faire un tout autre usage.

Il serait bien difficile de dire quel est de ces deux rôles le plus glorieux. Michel-Ange lui-même a dit, avec autant de délicatesse que de vérité, que « Raphaël devait moins sa perfection aux dons de la nature qu'à de longues études. » Eloge tout à l'honneur de Raphaël.

Jules II lui commanda de nouveaux travaux. Les quatre tableaux ont pour sujet Dieu accordant à l'Eglise sa toute-puissante assistance contre ses ennemis. Malheureusement ces fresques ont beaucoup souffert, surtout dans le coloris. Le premier sujet est tiré du livre des Macchabées; il représente un guerrier formidable, secondé par deux anges et attaquant Héliodore au moment où ce général de Séléucus est occupé à piller le temple de Jérusalem. Rien de beau comme les anges

qui chassent les pillards ; le mouvement, l'animation de cette composition sont admirables.

Le second sujet est la célébration de la messe par un prêtre incrédule : au moment où il vient d'accomplir le mystère, le sang jaillit de l'hostie ; miracle éminemment populaire, qui a fourni un grand nombre de légendes miraculeuses et le sujet de beaucoup de ces représentations dramatiques qu'on donnait encore à cette époque sous le nom de *mystères*.

Il y a dans ces compositions un progrès visible ; plus de liberté dans le dessin, une connaissance mieux approfondie des effets de lumière et d'ombre, une couleur plus harmonieuse ; sous ce dernier rapport, le progrès est immense. Le coloris de Raphaël est ici plus riche que celui du Titien lui-même, dans ses fresques à Padoue.

Jules II mourut en 1513. Léon X lui succéda[1].

Nous avons vu avec quelle ardeur Jules s'était occupé des beaux-arts, les avait protégés, encouragés par les plus vastes travaux qui aient jamais été entrepris. C'est lui qui avait fait venir à Rome Michel-Ange et Raphaël, et qui avait posé les fondements de la métropole du catholicisme ; et cependant, bien qu'il ait occupé le saint-siége plus longtemps que Médicis, bien que celui-ci n'ait fait que continuer des entreprises déjà commencées, ce n'est pas Jules II qui a eu l'honneur de donner son nom à son siècle, c'est Léon X.

Il faut chercher dans le caractère de ces deux papes l'explication de ce fait. Jules était plus homme d'Etat, plus conquérant, qu'amateur des arts ; en eux il ne cherchait que l'éclat et la gloire ; il n'aimait pas l'art pour lui-même ; Médicis, au contraire, fut le protecteur des arts et des lettres, non par ostentation, quoiqu'il en mit beaucoup, mais par goût natu-

[1] Elu pape le 11 mars.

rel, par sympathie de caractère. Une cour brillante et spirituelle, embellie par la poésie, la musique, les beaux-arts, voilà le milieu où il se plaisait.

Fils de Laurent le Magnifique, il avait hérité de cet esprit aimable, de cette noble courtoisie, de cet amour pour la magnificence éclairée et de bon goût, qui a valu à la première branche des Médicis l'honneur de rappeler, par son nom seul, l'époque la plus brillante de la civilisation moderne.

Il se faisait dès la fin du siècle précédent un immense mouvement dans les esprits, et Jean de Médicis, cardinal à treize ans, occupait déjà, vingt ans avant d'être élu pape, une position éminente parmi les hommes qu'à juste titre on pouvait alors appeler du progrès.

Ce serait se faire une idée très-restreinte, très-fausse, du développement des beaux-arts, que de se le représenter comme isolé et, pour ainsi dire, accidentel. Tout se développait à la fois, tout progressait, et les beaux-arts, et les arts mécaniques, et les sciences, et les vastes entreprises, et l'esprit de société. L'éclat que les beaux-arts jetèrent alors est resté plus vif, plus populaire, précisément parce qu'après avoir touché à la perfection par un élan rapide, ils ont reculé, et que depuis le seizième siècle ils n'ont rien produit de comparable aux chefs-d'œuvre de Michel-Ange et de Raphaël; en sorte que, sous ce rapport, cette époque reste comme le point culminant, tandis que toutes les autres branches de l'intelligence humaine, continuant à progresser, ont considérablement dépassé la hauteur qu'elles atteignirent à cette époque.

La prise de Constantinople par les Turcs avait donné une grande impulsion à l'étude de l'antiquité. Elle jeta sur l'Italie un nouveau flot de savants, de lettrés, d'artistes grecs; la proximité des deux pays, le rapport des climats et encore plus ceux des mœurs les y attiraient. La multiplicité des Etats entre les-

quels se partage l'Italie leur offrait aussi de nombreuses ressources ; si toutes les places étaient occupées dans une cour, il se trouvait toujours quelque souverain, quelqu'un de ces nobles à existence princière, prêts à recevoir à bras ouvert ces étrangers dont ils se disputaient la possession comme une conquête.

Le zèle pour l'antiquité amena la découverte de plusieurs manuscrits des plus précieux ; Homère, Sophocle, Tacite, furent exhumés de l'obscurité où ils étaient ensevelis.

La philosophie, l'astronomie, les mathématiques, les sciences naturelles, marchaient d'un pas égal avec les arts ; dans ces hautes branches des connaissances humaines, c'est encore un artiste qui tient la place la plus élevée parmi les savants et les philosophes de cette époque.

A la fin du siècle dernier[1], Venturi a publié un extrait des ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci, dont les manuscrits font partie de la bibliothèque nationale à Paris ; en les lisant, on est stupéfait d'y découvrir comme une prévision surnaturelle de quelques-unes des plus grandes découvertes des siècles suivants faites par Galilée, par Kepler et par d'autres savants illustres, le système de Copernic, et même les théories d'une science toute moderne, la géologie.

A une époque où l'autorité de la tradition dominait non-seulement l'Eglise, mais aussi le monde savant, Léonard de Vinci osa le premier établir ce grand principe de Bacon, que « l'expérience et l'observation doivent être les guides de la vraie doctrine dans les investigations de la nature. »

Dans un traité qui paraît avoir été écrit vers l'an 1510, Léonard de Vinci parle de la rotation annuelle de la terre comme d'une opinion admise par plusieurs savants de son temps. En

[1] En 1797.

mécanique, il avait résolu plusieurs problèmes d'une haute importance. Dans l'optique, il découvrit la chambre obscure avant Porta ; il décrit la perspective aérienne, la nature des ombres colorées, les mouvements de l'iris, les effets de la durée de l'impression visible, et plusieurs autres phénomènes de l'œil qu'on ne rencontre point dans Vitellion[1].

Hallam, dans son histoire de la littérature en Europe, dit qu'il est possible qu'au quinzième siècle la science eût atteint une hauteur qui ne se retrouve pas dans les premiers ouvrages imprimés. Et, en effet, à l'époque où l'imprimerie fut découverte on ne publia pas une encyclopédie, c'est-à-dire un inventaire des connaissances humaines ; il est donc à croire qu'une certaine masse de découvertes ou d'opinions resta flottante et ne se fit jour qu'à la longue. Léonard de Vinci aurait ainsi déposé dans ses manuscrits des opinions et des faits également admis par d'autres savants.

S'il en est ainsi, ce serait une nouvelle preuve à l'appui de ce que nous disions plus haut, que les beaux-arts, au quinzième et au seizième siècle, quelque grands qu'aient été leurs progrès, n'ont fait que suivre l'impulsion générale, à laquelle la découverte de l'imprimerie donna un nouvel élan.

La fermentation n'était pas seulement dans les hautes régions de l'art et de la science, elle s'était emparée de toute la société ; la civilisation tout entière subissait une transformation dont la Réforme n'a été que l'un des côtés.

Le luxe était inouï ; l'histoire a conservé le souvenir des dépenses incroyables d'un simple négociant, le banquier Chigi, qui, ayant reçu à sa table le pape Léon X et plusieurs cardi-

[1] Vitellion vivait dans le treizième siècle, mais son ouvrage sur l'optique n'a paru qu'en 1533 à Nuremberg ; sa publication est donc postérieure de plusieurs années à la mort de Léonard de Vinci.

naux, fit briser et jeter dans le Tibre un splendide service en argent massif, pour que cette vaisselle qui avait servi au souverain pontife, ne fût pas déshonorée par un autre usage.

La splendeur des fêtes des Borgia évoquait le souvenir des ruineuses et scandaleuses orgies des empereurs romains.

Raphaël a transmis à la postérité les traits de Léon X; c'est un des plus beaux ouvrages de ce grand peintre. Léon X était d'une stature assez haute. Il avait de l'embonpoint, mais sans excès. Sa tête était un peu grosse, mais l'ensemble de sa personne était élégant, son teint coloré, ses yeux grands et à fleur de tête, sa voix douce et sonore; il y avait de la dignité dans sa personne, de la grâce et de l'aménité dans ses manières. Cependant, s'il possédait à un degré éminent les qualités que le monde admire, on eût désiré d'autres vertus dans le chef supérieur de l'Eglise.

Elevé chez son père jusqu'à l'âge de dix-sept ans, Léon X y avait connu Michel-Ange, mais, comme son frère aîné Pierre II, il ne paraît pas avoir conservé pour son condisciple une bien vive affection; il ne pouvait pas y avoir une grande sympathie entre des caractères si différents.

Une des premières choses dont le nouveau pape s'occupa, fut la reconstruction de l'église de Saint-Laurent à Florence. Les Médicis venaient de rentrer dans leur palais, non sans opposition; Léon X était devenu le chef de la famille à la mort de Pierre II; il conservait pour sa ville natale un vif attachement, et c'était d'ailleurs un moyen d'y fortifier son influence politique que de faire reconstruire, avec une grande magnificence, l'une des principales églises; rien n'était plus propre à flatter la vanité des citoyens.

Léon X s'adressa à Michel-Ange. Celui-ci, toujours occupé de son mausolée de Jules II, se montra peu disposé à commencer d'autres travaux; le pape l'exigea; il obéit, mais avec ré-

pugnance. De là, des mécontentements réciproques, augmentés encore chez Michel-Ange par les ennuis que lui donna l'exploitation d'une nouvelle carrière de marbre, où le pape l'envoya pour organiser les travaux.

Il en résulta que Michel-Ange fut peu employé par Léon X. Ce n'a été qu'après la mort de ce pape qu'il put enfin achever le mausolée, et j'ai dit combien son projet primitif avait été écourté. Ce fut seulement sous le pontificat de Clément VII qu'il commença les magnifiques monuments élevés à la mémoire des Médicis. Sous Paul III, il fit son « Jugement dernier, » sous Pie IV la coupole de St-Pierre (1534 à 1549).

Revenons à Raphaël.

Il avait achevé deux grandes entreprises, les fresques de la « Camera della Segnatura » et celles d'*Héliodore* et du *Miracle de Bolsène*. Son génie, ses talents variés, son caractère facile et aimable, lui acquirent au plus haut degré, la bienveillance de Léon X.

Les travaux commencés dans les « stanze, » furent poussés avec une nouvelle ardeur, mais en même temps Raphaël était surchargé d'autres travaux si nombreux, si importants, qu'il est presque impossible de comprendre comment il pouvait suffire, je ne dis pas à l'exécution, cela est évident, mais à la composition, à la direction et à la surveillance. Raphaël ne cessa pas d'avoir le pinceau à la main, mais aussi il eut toujours sous ses ordres une foule d'artistes, parmi lesquels il s'en trouvait du plus haut mérite; tels que Jules Romain, del Vaga, Polydorio, etc.

Ce ne sera pas le problème le plus facile à expliquer que cet empire exercé par un jeune homme sur cinquante ou soixante artistes, presque tous plus âgés que lui, tous éminents, dont il devient l'âme, et qui se consacrent à lui avec une telle abnégation, qu'ils lui donnent jusqu'à leur réputation!

Le premier sujet entrepris sous Léon X, fut *Attila et saint Léon,* peinture à fresque dans la même salle que l'*Héliodore.* C'est dans l'histoire contemporaine que se trouve l'explication du choix de ce sujet. Louis XII, roi de France, venait d'être chassé d'Italie dans les premiers mois du pontificat de Léon X; c'est cette délivrance de l'Italie que Raphaël fut chargé de représenter. Saint Léon, les deux figures de saint Pierre et de saint Paul, ainsi que celles de tous les personnages qui les accompagnent, sont les portraits de Léon X et des hommes les plus distingués de sa cour; Attila, c'est Louis XII.

Le tableau de la *Délivrance de saint Pierre* est encore une allusion à la vie de Léon X, qui, lorsqu'il était le cardinal Jean de Médicis, avait été fait prisonnier à la bataille de Ravenne [1], et détenu à Milan. C'est dans ce tableau que Raphaël a donné un admirable modèle de l'effet des lumières. Les soldats en dehors de la prison, sont éclairés par la lune; un flambeau jette une lumière toute différente, tandis que l'ange répand un éclat céleste. Ce tableau est aussi un chef-d'œuvre de composition. Comme dans le *Miracle de Bolsène*, il offrait cette difficulté que l'espace sur lequel il est peint est séparé en deux compartiments par une fenêtre. Raphaël y figura de chaque côté un escalier qui est censé conduire à la prison, et il disposa sur les degrés les gardes vaincus par le sommeil, de manière qu'il ne semble pas que le peintre se soit conformé au local, mais que le local a été fait pour servir les vues du peintre.

Au-dessus de chacune de ces grandes fresques il y a un sujet tiré de l'Ancien Testament : *Dieu promettant à Moïse la délivrance des enfants d'Israël. — Noé qui remercie Dieu de l'avoir sauvé du déluge. — Le Sacrifice d'Abraham. — Le Songe de Jacob.*

[1] 11 avril 1512.

La troisième salle. *Incendio del Borgo nuovo*, sous Léon IV. Dans cette fresque, quelques-unes des figures nues, sur la gauche, sont assez dans le style de Michel-Ange pour qu'il soit permis d'y trouver une imitation directe de ce grand maître; on dirait d'une réminiscence du fameux carton des Pisans, sinon dans une figure plus particulièrement que dans une autre, du moins dans l'ensemble de l'action, dans l'esprit qui anime ce groupe.

Les trois autres fresques sont ;

La Victoire à Ostie, de Léon IV sur les Sarrasins.

Le Serment de Léon III.

Le Couronnement de Charlemagne par Léon III.

Ces fresques ont été peintes par les élèves de Raphaël.

Dans la salle de Constantin, c'est Jules Romain qui a peint d'après les cartons de Raphaël, cette admirable bataille de Constantin et de Maxence, au Ponte Molle, près de Rome, si souvent reproduite par la gravure.

Lorsque les papes établirent leur résidenee au Quirinal, les salles où sont les fresques de Raphaël furent abandonnées; au commencement du siècle dernier les peintures étaient eouvertes de poussière et de saleté, les grisailles sur les plinthes à peu près détruites. C'est alors que Carlo Maratto fut chargé de les restaurer; travail dont il s'est acquitté avec une déplorable rudesse dans le eoloris, à en juger par leur état actuel. En 1839 elles ont été nettoyées de nouveau, mais non pas restaurées.

Les biographies de Raphaël ne disent rien de l'éducation qu'il a pu recevoir en dehors de la peinture, mais ses œuvres témoignent des profondes eonnaissanees qu'il avait acquises dans l'histoire, et les différentes branches qui s'y rattaehent, telles que l'arehéologie, les mœurs et les coutumes des nations. C'est une réflexion qui naît à la vue des œuvres dont nous

nous sommes occupés, car il ne suffirait pas que de tels sujets fussent donnés au peintre par un lettré ou un savant, pour être exécutés avec cette irréprochable fidélité historique, cette intime connaissance des particularités que le peintre seul peut reproduire, parce que seul il en sent le besoin et sait leur donner une place convenable.

Quand Raphaël peignit la tête d'Homère, on n'avait pas encore retrouvé le buste de ce poëte, et cependant, chose remarquable! ce buste semble lui avoir servi de modèle, tant Raphaël s'était bien inspiré des notions des anciens sur la figure attribuée au patriarche de la poésie.

La grande réputation qu'il s'était déjà acquise, fit rechercher avec empressement par les hommes les plus opulents et les plus haut placés, les productions de son pinceau. Le riche banquier Chigi signala presqu'à l'égal du souverain pontife, sa libéralité envers Raphaël. Sous le pontificat de Jules II, Chigi avait engagé Raphaël à exécuter dans la maison qu'il venait de faire construire dans le quartier Transtévère, une fresque représentant *Galatée*, portée dans une conque sur les flots par des dauphins, et entourée de tritons et de néréides. Plus tard il lui demanda l'histoire de l'*Amour et Psyché*, et enfin il le chargea de peindre à fresque la chapelle que la famille Chigi avait dans l'église de Saint-Augustin; ce sont des sibylles et des prophètes, et notamment cette figure d'Isaïe qui est bien une imitation de Michel-Ange. Ces dernières peintures sont comptées parmi les plus belles productions de Raphaël, mais à dire vrai, celle d'Isaïe est inférieure à ce que Michel-Ange a fait en ce genre.

Cette maison du banquier Chigi prit le nom de Farnesina, lorsque le pape Paul III[1] la confisqua à son profit, après avoir chassé de Rome la famille Chigi.

[1] Alexandre Farnèse 1534-1549.

C'est à cette époque de sa vie que Raphaël a composé ce grand nombre de tableaux à l'huile qui sont les plus précieux ornements des galeries les plus célèbres. Il existe de lui cent quatre-vingts, peut-être deux cents madones; le même sujet est souvent reproduit identiquement, quelquefois avec de légères modifications. Lanzi, dans son « Histoire de la peinture », cite plusieurs madones qui, à de très-légères différences près, sont des reproductions littérales de la *Vierge à la chaise*.

Le grand nombre de ces duplicata est cause que bien des doutes s'élèvent sur l'authenticité de ces peintures; il en est dont on connaît jusqu'à dix exemplaires, et même davantage. La vierge dite la *Jardinière*, et le saint Jean dans le désert, se retrouvent dans plusieurs galeries en Italie, en Angleterre et en France. Le fait est que Jules Romain ébauchait d'après le dessin de son maître, et Raphaël terminait; les peintures ainsi achevées, étaient ensuite copiées par les élèves, presque tous artistes de grand talent, et souvent ces copies, faites sous l'œil du maître, étaient encore retouchées par lui.

Cela explique comment il peut exister près de cinq à six cents peintures, quelques écrivains disent douze cents, admises comme œuvres authentiques d'un artiste qui n'a guère travaillé pendant plus de dix-sept à vingt ans.

Parmi les portraits qu'il a faits en dehors de ses compositions historiques, et par conséquent tout à fait portraits, deux sont plus particulièrement célèbres : Léon X et la Fornarina. — Léon X est en ce genre l'une des œuvres les plus parfaites qu'on connaisse. Quant à la prétendue Fornarina qui est à Florence, il est maintenant bien avéré que ce n'est pas le portrait de cette femme, et même que la peinture n'est pas de Raphaël. M. Constantin, dans son ouvrage des *Idées italiennes*, en donne des preuves concluantes. D'abord cette figure ne ressemble point aux portraits de la Fornarina que Raphaël a

introduits dans plusieurs de ses fresques à Rome, ni à la Fornarina du palais Barberini, ni à la copie faite au seizième siècle, qui est au palais Borghèse. La même figure de femme, peinte par Giorgione, se retrouve dans la galerie du duc de Modène ; il est donc possible que ce soit le portrait de cette maîtresse de Giorgione, dont l'infidélité le fit mourir de chagrin. Un écrivain italien, Missirini, affirme que ce portrait est celui d'une dame romaine, Vittoria Colonna, très-intime amie de Michel-Ange, peinte par Sébastiano del Piombo, élève de Giorgione, de qui il a mieux que tout autre reproduit le style et le coloris. Quel que soit ce portrait, il est certain que ce n'est pas celui de la Fornarina.

« Le portrait de la Fornarina dans la galerie Barberini, à Rome, dit Constantin, représente cette célèbre beauté vue jusqu'aux genoux, ayant pour tout vêtement un voile transparent. La poitrine, le bras et la tête, sont évidemment de Raphaël, et de sa plus belle manière ; on peut dire qu'il n'a rien fait de plus beau que ce buste. Les particularités de son style abondent dans ce chef-d'œuvre ; par exemple, la hardiesse avec laquelle il détache les cheveux sur un front vivement éclairé. Je ne connais aucune tête comparable à celle-ci pour la vérité. Souvent encore l'on retrouve dans le peuple, à Rome, des figures comme celle de la Fornarina ; on peut en contester la beauté, fort différente du type gracieux de la femme élégante de ce côté-ci des Alpes [1]. »

Autre rectification d'une erreur devenue populaire. — Le célèbre graveur Raphaël Morghen, induit en erreur par un mot de Vasari dans sa biographie de Raphaël, a donné comme

[1] La maison de la Fornarina existe encore, et ce qu'il y a de singulier, c'est qu'après 325 ans, cette maison est toujours occupée par un four public.

portrait de Raphaël celui d'un nommé Altoviti, belle figure, mais sans aucune ressemblance avec celle du grand peintre. Ce tableau est maintenant dans la galerie royale de Bavière. Quant à Raphaël lui-même, il n'était point beau, à en juger par son portrait dans l'*Ecole d'Athènes*, et surtout par celui que possède l'Académie de Saint-Luc à Rome, œuvre inférieure à son génie, mais précieuse comme portrait authentique; les yeux sont d'une grande beauté; on pourrait souhaiter plus de régularité dans le nez, dans la bouche et le menton, qui est un peu reculé; cette physionomie exprime la douceur et la simplicité, mais on n'y retrouve pas même cette élévation, cette noblesse de pensée, si remarquable dans les œuvres de Raphaël.

Pour bien comprendre la nature du mérite de ce grand artiste, il faut se rendre compte de l'esprit qui commençait à prévaloir en Italie, peu d'années avant la naissance de Raphaël.

Rappelons-nous que dès le commencement de ce siècle, l'Eglise elle-même avait entrepris sa propre réforme, dans les conciles de Constance et de Bâle. L'impuissance de ces tentatives avait laissé dans les populations, surtout en Italie, des germes d'incrédulité d'autant plus vivaces qu'ils s'enracinaient plus près de Rome.

C'est dans cette disposition d'esprit, mécontente et incrédule, que presque tout à coup, par l'invention de l'imprimerie et le réveil de l'érudition, la société se trouva en face du paganisme grec, si attrayant pour des imaginations poétiques, si séduisant pour des cœurs qui avaient perdu la foi en se livrant à tous les désordres que sanctionne l'exemple des dieux mythologiques. Ce serait une grande erreur de croire que les fables du paganisme furent alors envisagées comme un simple jeu d'esprit, offrant aux poëtes et aux artistes des sujets variés et riants. Les idées, aussi bien que les images mythologiques,

s'emparaient de la société ; et il faut convenir que les classes supérieures, à commencer par le pape Alexandre VI, les Borgia et les Médicis, n'offraient pas le spectacle de mœurs propres à ramener à la croyance du christianisme des peuples habitués à élever leurs regards vers leurs supérieurs pour y trouver des exemples à imiter.

Tous les instincts que développe la mythologie et que combat le christianisme, n'avaient à la fin du quinzième siècle d'autre frein que les conséquences temporelles de leurs propres excès.

C'est un sujet bien digne d'attention, non-seulement dans l'histoire des beaux-arts, mais aussi dans celle du développement de l'esprit humain, que cette influence exercée par l'étude et le goût de l'antiquité sur les croyances religieuses, sur l'esprit littéraire, sur la tendance des arts plastiques, en un mot, sur l'ensemble des travaux intellectuels, à dater du jour où la société sortit des langes de la barbarie.

Quand l'Eglise de Rome — et c'était alors la seule dans la chrétienté — plaçait sur l'autel de Saint-Pierre une idole de Jupiter, elle ne faisait rien qui ne s'accomplît alors tous les jours dans la société, surtout dans l'éducation de la jeunesse, c'est-à-dire le mélange du paganisme et du christianisme.

Ce serait là un admirable sujet pour un chapitre d'histoire. Quel champ fertile pour les méditations de l'homme qui se préoccupe de l'état actuel de la société, de cette lutte qui grandit de jour en jour, et dont les convulsions, toujours plus rapprochées, menacent la société humaine jusque dans son existence ! On s'est trop laissé préoccuper par la grandeur et l'éclat des faits de tous genres qui abondent dans cette époque désignée sous le nom de « siècle des Médicis, » on n'a pas assez tenu compte de la direction que prit alors la civilisation, et des conséquences que cette direction devait avoir pour les

générations futures. Tandis que la réformation ramenait le dogme à sa pureté évangélique, l'érudition faisait passer dans les idées les notions et les principes du paganisme. Nous, qui appartenons à ces générations et qui voyons arriver à maturité ces germes semés au commencement de l'ère moderne, sous leurs brillantes couleurs nous découvrons l'amertume, comme dans ces fruits, si séduisants à la vue, qui croissent sur le rivage de la Mer Morte, on ne trouve qu'une cendre âcre et stérile.

Mais ce n'est pas à propos d'une question d'art qu'on peut traiter un tel sujet; il suffit pour l'intelligence de ce que nous avons à dire sur la double tendance qu'on remarque dans la peinture au temps de Raphaël, d'attirer l'attention sur ce fait auquel on n'a pas donné, ce me semble, toute l'importance qu'il mérite, c'est qu'au commencement du seizième siècle, l'art perdait rapidement son caractère religieux, théologal, pour appartenir au domaine de l'imagination dans les sujets chrétiens tout autant que dans les scènes mythologiques.

Au quatorzième et au quinzième siècle, la peinture avait été comme une sorte de sacerdoce; l'artiste était l'allié du prêtre, l'auxiliaire de l'Eglise. Buffamalco, élève de Giotto, disait : « Nous autres peintres, nous ne nous occupons que de faire des saints et des saintes sur les murs et sur les autels, afin que, par ce moyen, les hommes, au grand dépit des démons, soient plus portés à la vertu et à la piété. » Les œuvres de Buffamalco, Gozzoli, Memmi, Masaccio, Beato-Angelico, en un mot, de tous les grands maîtres de la Renaissance sont exclusivement religieuses quant aux sujets, et chez ces peintres, l'esprit chrétien l'emporte infiniment sur le sentiment artistique, dans la composition et l'expression.

Mais vers la fin du quinzième siècle ce sont les sujets mythologiques, des Léda, des Vénus, des Danaë, les mésaventures de Vulcain, et les bonnes fortunes d'Adonis, que les protec-

teurs des arts demandent aux peintres et aux sculpteurs. Flatter les sens, voilà ce qu'on chercha dans les beaux-arts, et ce qu'on ne tarda pas à demander aux lettres. Les plus nobles facultés de l'intelligence humaine servirent alors à dégrader le cœur et l'esprit. Les documents historiques de cette époque renferment là-dessus des détails qui montrent que la Rome papale n'avait, en fait de licence et de dépravation, rien à reprocher à la Rome païenne[1].

Cette nouvelle direction se fit plus particulièrement sentir dans les principaux foyers de la civilisation, Rome et Florence. Sous l'influence des Médicis, l'école florentine se formant au dessin par l'étude de l'antique, devint païenne autant qu'érudite. Par une singulière coïncidence, le mal et la réforme sortirent du même lieu, de ce couvent de Saint-Marc, à Florence, où s'est accompli l'un des drames les plus tristes et les plus émouvants dont l'Eglise romaine ait donné le spectacle au monde. C'est dans les jardins de Saint-Marc que Laurent le Magnifique avait accumulé les trésors de l'antiquité; c'est dans ces mêmes jardins qne Savonarole commença ses prédications.

La réforme tentée par le moine dominicain, vingt ans avant Luther, s'adressa surtout aux artistes; ses prédications montrent toute l'étendue du mal. Le bûcher que l'Eglise de Rome alluma en l'honneur du paganisme avait étouffé la voix de Savonarole, cinq ou six ans seulement avant l'arrivée de Raphaël à Florence, dix ans avant qu'il allât à Rome, commencer au Vatican ses immortels chefs-d'œuvre.

[1] Voyez sur ce sujet Burchard, qui a été, si je ne me trompe, camerlingue d'Alexandre VI. Il a laissé un journal de la vie de famille du Vatican, dans lequel se trouvent quelques passages qui rivalisent avec certaines descriptions de Pétrone.



L'Ombrie, grâce à ses montagnes, avait conservé ses mœurs et ses traditions. Son école, dont Pérouse était le foyer, gardait fidèlement les notions de l'art chrétien, si visibles encore chez le Pérugin, le maître de Raphaël, qui, lui aussi, avait adopté les mêmes idées sur la noble vocation de l'art chrétien. Raphaël eut pour amis les plus fidèles disciples de Savonarole. Jamais il n'a déshonoré son pinceau par une pensée licencieuse; ses sujets mythologiques, tels que la Galathée, Psyché et l'Amour n'offensent point la décence; mais il est facile de reconnaître que, sous cette décence, l'inspiration n'est plus la même que chez les maîtres du quatorzième siècle.

Par exemple, Raphaël a souvent peint la Fornarina dans ses figures de Vierge, on la reconnaît aisément dans la madone de Saint-Sixte, dans la sainte Cécile, à Bologne, et dans plusieurs autres de ses tableaux de sainteté. Or, c'est précisément là ce dont Savonarole se plaignait : si les sujets étaient religieux, le sentiment religieux n'entrait plus pour rien dans les notions de l'art; on exposait publiquement à l'adoration des croyants, sous les attributs de la Vierge, le portrait de telle femme à qui la notoriété publique n'aurait pas même dû permettre de paraître en Madeleine repentante.

Mais, tout ce qu'il touchait, Raphaël l'ennoblissait. S'il a subi la double influence de l'école florentine à demi païenne, et des traditions mystiques de l'art chrétien, ces notions opposées se concilient chez lui d'une manière si merveilleuse, qu'il en ressort de nouvelles beautés, au lieu d'être un amoindrissement de l'inspiration du sujet.

C'est ainsi que la figure de la Fornarina, en conservant un cachet d'individualité, s'élève jusqu'à la beauté divine par la transfiguration de l'âme, je ne trouve pas un autre mot pour rendre la puissance d'expression qui se révèle, par exemple

dans la madone de Dresde (Saint-Sixte) pour laquelle elle paraît avoir servi de modèle.

C'est ainsi encore que ce que l'école mystique a produit de plus parfait, et ce que l'érudition païenne a créé de plus noble, se trouvent réunis dans les premières fresques au Vatican : la *Dispute du saint sacrement,* le *Mont-Parnasse* et l'*Ecole d'Athènes.*

Dans les autres fresques des « *Stanze,* » Raphaël a cédé à une autre tendance qui devait bientôt prédominer dans l'art moderne. C'est le naturalisme, c'est-à-dire la copie du modèle vivant dans des sujets où l'expression doit être cherchée avant tout. *Attila repoussé par saint Léon* devrait offrir autre chose que les portraits de Louis XII et de Léon X; c'est la lutte de la barbarie et du christianisme, personnifiée dans deux figures principales qui devraient en exprimer le caractère. C'est encore ainsi qu'il a rempli ses tableaux d'histoire des figures de ses contemporains : Jules II, Léon X, le Pérugin, le cardinal del Monte, le comte Castiglione ; ce sont des tableaux d'histoire contemporaine, déguisés sous des titres religieux.

Le moindre inconvénient de ce système est d'offrir aux regards des contemporains des ressemblances souvent en singulier désaccord avec les actions représentées ; c'est une inconvenance qui disparaît promptement, il est vrai, mais dans la pratique c'est un sûr moyen d'abaisser l'art, en déshabituant l'artiste à chercher le type idéal qu'il doit représenter. Nous verrons plus tard comment Raphaël, toujours à la recherche du beau, a su s'élever par l'étude de la vérité à cet idéal dont la perfection est si rare.

La pensée de ce grand peintre, toujours noble et pure, s'est attachée à rendre l'expression divine de l'âme chrétienne. Il y a dans ses madones deux catégories très-distinctes ; l'une est la représentation de la Vierge au point de vue terrestre : c'est

la femme, c'est la mère, mais ce n'est point la reine des cieux; l'autre, c'est la mère du Sauveur, c'est la Vierge divinité. A cette dernière catégorie appartiennent la *Madone de Foligno,* la *Vierge de Saint-Sixte* à Dresde, la *Vierge au poisson* à Madrid. A la première catégorie appartiennent la *Vierge à la chaise*, la *Belle Jardinière* et la plupart de ces madones qu'on trouve dans les galeries.

A la *Madone de Foligno* je préfère celle de Dresde, mais c'est affaire de sentiment, car, au point de vue de l'art, la madone de Foligno n'est pas un moindre chef-d'œuvre. Raphaël s'y élève à la hauteur des plus grands coloristes, sans rien perdre de la pureté de ses contours, ni de la force d'expression, ni de la vérité naïve et sublime qui sont son apanage privilégié. Ce tableau a été peint à la même époque que les premières fresques du Vatican.

La *Madone de Saint-Sixte* est ce que l'art a produit de plus puissant pour l'expression. Rien ne surpasse la *Transfiguration* comme science dans la composition, le dessin, le coloris, l'agencement des groupes et des gestes, mais rien n'égale la *Vierge de Saint-Sixte* pour l'expression. Jamais la pensée n'a été rendue avec autant de force, jamais sous la forme humaine il ne s'est révélé plus de pureté divine, une expression plus profonde. — On dirait que la Vierge, entourée de toute la splendeur des cieux, entrevoit le Calvaire. L'enfant Jésus jette sur la terre un regard pensif, comme s'il pressentait que là doit s'accomplir ce mystérieux sacrifice par lequel il rachètera le genre humain, au prix de ses angoisses mortelles. — L'adoration confiante et naïve des deux chérubins au bas du tableau jette sur toute la composition un calme divin, inspire un sentiment de repos et de sécurité, nécessaire pour atténuer ce que, sans lui, l'expression de la Vierge aurait de trop saisissant. On dit que ces deux têtes ont été ajoutées

par Raphaël après qu'il eut terminé la peinture ; si le fait est vrai, il est permis d'y voir la confirmation de ce que nous venons de dire du rôle de ces deux figures.

Frà Bartolomeo, dont nous parlerons plus tard, fut l'ami de cœur de Raphaël, et exerça une grande influence sur le développement de son talent. Raphaël lui a emprunté plus que des pensées, quelquefois des compositions entières, ainsi la *Madona de Casa Tempi*, à Munich, est la copie d'un tableau de Bartolomeo, qui fait partie de la galerie du marquis Bartolomei, à Florence ; seulement Raphaël l'a copié dans un miroir, il a mis un fond, donné un vêtement à l'enfant, et tout ennobli par son talent divin[1].

Un autre emprunt, mais moins authentique, est la *Vierge à la chaise*, la plus populaire peut-être de toutes ses productions ; c'est encore, dit-on, une composition de Bartolomeo. Elle n'a pas cette élévation de pensée, cette simplicité, cette pureté divine si remarquables dans les madones de Raphaël. Ici la Vierge est plus femme que sainte, il y a de la coquetterie dans son attitude, dans sa parure, et même dans son regard.

Les tableaux qui étaient demandés en si grand nombre à Raphaël, n'interrompirent point ses travaux au Vatican ; il entreprit la troisième salle ; les dessins sont de lui, il a retouché les peintures, mais ce sont ses élèves qui les ont exécutées d'après ses cartons, et sous sa direction ; c'est là, en raison de cette communauté, ce qu'on nomme l'*école de Raphaël*, ou l'école romaine. Les sujets représentés dans cette troisième salle sont tous tirés de l'histoire des souverains pontifes du même nom que Léon X. — Le couronnement de Charlemagne par Léon III, et, en face, Léon III se justifiant des accusations portées contre lui ; la victoire de Léon IV sur les

[1] Constantin, Idées Italiennes.

Sarrasins dans le port d'Ostie, et l'incendie de Borgo-Nuovo.

Les galeries du Vatican qui forment trois côtés de la cour de Saint-Damasus (la plus ancienne partie du Vatican), et qu'on appelle improprement en français les *loges*, étaient à peine commencées lorsque Bramante mourut[1], Léon X chargea Raphaël de les terminer.

Raphaël avait déjà donné des preuves manifestes de ses connaissances en architecture, non-seulement sous le rapport du dessin, dont on voit de magnifiques exemples dans ses peintures, et en particulier dans l'*Ecole d'Athènes*, mais aussi sous le rapport pratique, deux choses fort distinctes, car il y a une immense différence entre la conception d'une élévation architecturale et son exécution ; l'une est l'art, l'autre la science ; par exemple, San-Gallo, qui succéda à Raphaël dans la direction des travaux de Saint-Pierre, avait, lui aussi, conçu un fort beau plan pour la coupole qui devait couronner l'édifice, mais quand on mit la main à l'œuvre, il se trouva que le poids était écrasant, et les forces de résistance insuffisantes. Michel-Ange, qui succéda à San-Gallo, corrigea les erreurs de calcul de son prédécesseur, et sans rien changer aux dimensions colossales du dessin, il en assura l'exécution et la durée.

Raphaël éleva trois rangs de portiques ouverts et à colonnades.

Ce qui rend ce monument remarquable dans l'histoire des beaux-arts, ce n'est pas seulement la beauté de l'architecture et des fresques qui le décorent, mais le nouveau genre d'ornement dont Raphaël fit alors le premier essai.

A l'époque où il fut chargé de ces travaux, on avait découvert depuis peu d'années les thermes de Titus[2]; leurs salles, long-

[1] En 1514.

[2] C'est alors qu'on trouva le Laocoon.

temps enfouies, avaient dû à la cause même qui les avait fait oublier, la conservation des peintures arabesques, dont Vitruve nous apprend que le goût fut de mode chez les Romains. Au moment de leur découverte, elles avaient la vivacité et la fraîcheur d'une peinture toute nouvelle; depuis lors l'influence de l'air les a ternies. Ces antiques sont en général d'une imagination étrange et capricieuse, un mélange de fleurs, de fruits, d'attributs, de figures humaines, de bustes se terminant par des ramifications de plantes et des guirlandes relevées et supportées par des Cupidons, des génies, des satyres ou des dieux thermes, etc.

Un des élèves, ou collaborateurs de Raphaël, Jean d'Udine, qui excellait à peindre les fleurs, les fruits et les ornements de tous genres, encouragea Raphaël dans le projet de décorer les loges par une imitation de ces antiques. Il retrouva le secret des stucs employés par les anciens, et bientôt cette grande entreprise parvint à sa perfection.

On comprend qu'elle ne pouvait réussir que par une réunion de talents très-variés. Elle se compose de tant de parties diverses, l'architecture, le décor et les fresques, que si son mérite consiste dans l'élégante exécution de chacune d'elles, son succès devait dépendre encore plus de l'heureuse combinaison de toutes.

Raphaël fut ce centre, cette pensée dirigeante ; sous ce rapport il eut deux grands mérites : le premier fut dans cette direction pleine de goût qui sut coordonner toutes les parties, faire choix des détails les plus heureux, et appliquer à leur exécution l'espèce de talent qui convient à chacune ; le second fut celui de l'originalité.

Plusieurs de ces compositions, que le génie du peintre d'histoire pouvait seul concevoir, prouvent qu'il imagina le premier d'introduire dans l'arabesque un ordre d'idées dont nous

ne voyons point qu'il ait trouvé de modèles dans l'antiquité. Je veux parler de l'allégorie et de ces beaux montants de pilastres, où, tantôt les vertus, tantôt les saisons, tantôt les âges de la vie, viennent mêler leurs emblèmes divers aux savants caprices de son pinceau; ce sont de véritables tableaux, où l'esprit goûte le plaisir nouveau de reconnaître la raison sous le voile transparent de la folie [1].

Raphaël n'aurait pu suffire à des travaux si nombreux, si chargés de détails, si variés, sans l'aide des élèves et des artistes habiles qui avaient mis en communauté avec lui leurs moyens et leurs talents; mais si ces travaux, sans de tels secours n'eussent pu être terminés, il est encore plus certain que, sans l'influence de son génie, ils n'auraient pas eu de commencement [2].

Le nouveau genre de décor reçut le nom de *grotesque*, parce que ce fut dans des grottes, ou appartements souterrains, qu'on en découvrit les premiers spécimens.

Ce qu'on appelle, proprement dit, les *loges de Raphaël*, ce sont les fresques peintes sur les coupoles du portique du second étage; il y a quatre sujets à chaque coupole, et treize coupoles; en tout cinquante-deux tableaux d'assez petite dimension; ils représentent une suite de sujets tirés de l'Ecriture sainte depuis la création jusqu'à la sainte Cène; c'est la *Bible de Raphaël* [3].

Ces sujets se lient intimement à ceux des stanze. Ils offrent

[1] Quatremère de Quincy.

[2] Le même.

[3] Toutes les fresques des loges, à l'exception de celle qui est audessus de la porte, et qui est l'œuvre de Raphaël lui-même, ont été peintes par ses élèves, elles ont beaucoup souffert du temps et encore plus des restaurations.

d'abord des scènes de l'Ancien Testament, — la Promesse, — puis, à l'extrémité qui touche à l'entrée des stanze, la dernière coupole renferme quatre sujets du Messie : l'*Adoration des Bergers*, l'*Adoration des Rois*, le *Baptême du Christ*, la *sainte Cène* — l'accomplissement. Les stanze représentent le triomphe de l'Eglise sous Constantin, sa puissance croissante, ses privilèges. La dernière salle, celle *della Segnatura,* par laquelle Raphaël commença, indique les fruits de la civilisation religieuse dans ses rapports avec le monde : la Théologie, la Poésie, la Philosophie, la Jurisprudence.

Le pape, désirant orner les appartements du Vatican, et la chapelle Sixtine, de tapisseries qu'on fabriquait alors en Flandres, à peu près comme on le fait aujourd'hui aux Gobelins, chargea Raphaël de dessiner les sujets qui lui paraîtraient le plus propres à ce genre de travail. Raphaël les choisit dans les Actes des apôtres, et les traça sur des cartons qu'il coloria à la détrempe. Chaque sujet fut entouré d'une bordure en grisaille où furent représentés les principaux événements de la vie de Léon X. Les tapisseries ont été vendues ou détruites par les Français, en 1798, à la prise de Rome ; elles étaient, dit-on, d'une merveilleuse beauté. Quant aux cartons, originairement au nombre de douze, ils restèrent pendant bien des années en la possession des familles des ouvriers flamands, dont un des descendants en vendit sept à Charles Ier d'Angleterre, environ un siècle après la mort de Raphaël ; ces cartons sont encore, en Angleterre, le plus riche trésor de la galerie nationale.

Léon X, qui venait de rétablir l'université de Rome, où cent professeurs furent appelés à enseigner toutes les branches des connaissances humaines ; Léon X, qui réunissait avec zèle tous les anciens manuscrits dans les bibliothèques Laurentienne et du Vatican qu'il venait de fonder, ne pouvait rester indifférent pour les monuments de la Rome antique. Il nomma

Raphaël surintendant des édifices de Rome, et défendit, sous des peines sévères, qu'on touchât à aucun monument, qu'on disposât d'une seule pierre sculptée ou portant une inscription, sans en avoir préalablement reçu l'autorisation de Raphaël. Celui-ci s'occupa à dresser un plan de l'ancienne Rome, et à rétablir, dans des dessins, les monuments que le temps ou la barbarie avait déjà détruits. Malheureusement ce travail a été presque entièrement perdu dans les grands désastres dont Rome fut le théâtre, peu d'années après la mort de Raphaël ; il n'en est resté que des fragments.

Il ne peut pas entrer dans les limites de nos études de parler de tous les travaux de Raphaël ; nous nous occupons de ce grand artiste pour constater la part qu'il a eue dans le développement des beaux-arts, l'influence qu'il a exercée, et nous devons, par conséquent, laisser de côté bien des détails intéressants, mais qui sont plus particulièrement du domaine de la biographie.

Raphaël, comme peintre et comme architecte[1], était à Rome, l'artiste le plus célèbre. Il n'était bruit que de lui, et, au dire général, s'il cédait à Michel-Ange pour la science du dessin, il le surpassait dans toutes les autres branches. Cette opinion, de plus en plus populaire, excita enfin un vif sentiment de rivalité chez Michel-Ange.

Ce dernier avait cherché à susciter un rival à Raphaël dans Sébastiano del Piombo, peintre vénitien, possédant le coloris magique de l'école qui comptait parmi ses maîtres Gior-

[1] Il y a de lui à Florence les palais Ugoccioni et Pandolphini. A Rome, la villa de Lupa ou Madama; le bâtiment qui fait pendant à la Farnesina et qui est connue sous le nom « d'écuries de Chigi, » le palais (sans nom) près Saint-André della Valle. La chapelle d'Aug. Chigi.

gione, Titien, Paul Véronèse, Tintoret, etc. Michel-Ange et Sébastiano avaient mis en commun leurs talents qui se complétaient mutuellement; l'un dessinait, l'autre coloriait; il existe un assez grand nombre de productions dues à cette association et, entre autres, une *Transfiguration* exécutée à fresque, une *Flagellation* et quelques autres morceaux, qu'on voit dans une des chapelles de San-Pietro in Montorio.

Le cardinal Jules de Médicis, plus tard Clément VII, alors archevêque de Narbonne, commanda à Raphaël une *Transfiguration* pour le maître-autel de la cathédrale de cette ville. Raphaël n'avait pas commencé son tableau que Sébastiano entreprit, avec l'aide directe de Michel-Ange, sa fameuse *Résurrection de saint Lazare*[1] que le cardinal lui avait commandée, et qui était aussi destinée à la cathédrale de Narbonne, de sorte que la lutte devenait inévitable. Raphaël, en apprenant cette circonstance, dit à ses élèves qui l'entouraient : « Je remercie Michel-Ange de l'honneur qu'il me fait de me croire digne de lutter contre lui et non pas contre Sébastiano tout seul. » Raphaël dut employer toutes ses ressources, toute sa puissance pour soutenir cet effort dirigé contre sa position et sa réputation ; le chef-d'œuvre qu'il a produit est considéré, à juste titre, comme celui qui réunit toutes ses perfections.

Les deux tableaux furent exposés ensemble aux regards du public dans la salle du Consistoire. On admira dans celui de Sébastiano un dessin vigoureux, joint à la séduction des couleurs; mais les partisans de Michel-Ange, même les plus zélés, n'ont pas hésité à reconnaître que, pour la beauté et la grâce, le tableau de Raphaël était (et il l'est encore) sans égal. Ce fut son dernier ouvrage.

[1] Ce tableau se trouve maintenant à Londres, mais la *Transfiguration* de Raphaël est restée à Rome, au Vatican.

Le vendredi saint de l'année 1520, le 6 avril, jour anniversaire de sa naissance, qui complétait sa trente-septième année, Raphaël mourut à Rome d'une maladie de langueur ou d'épuisement, quelques-uns disent d'un refroidissement qui le saisit dans une salle du Vatican, où il arriva fort échauffé, et resta longtemps à attendre les ordres du pape.

Une mort si subite, au milieu de tant de gloire, frappa Rome de stupeur ; ce fut un deuil général. Le corps de Raphaël avait été exposé selon l'usage, et ce fut dans son vaste atelier où le tableau de la *Transfiguration* se trouvait encore, que cette triste cérémonie eut lieu. L'affluence de gens de toutes les conditions fut immense. On se rappelait les uns aux autres les titres qu'il avait à la bienveillance et à l'estime publique, par son génie, par son aimable caractère, par ses glorieux travaux ; ces souvenirs devenaient plus douloureux à la vue de cette dépouille mortelle, si jeune encore ; on entrevoyait dans cette mort l'anéantissement des plus belles espérances de l'art en Italie. Michel-Ange était malade à Florence, et le banquier Chigi, ce protecteur généreux des beaux-arts, dont le palais était un magnifique musée, était mort la veille [1].

On fit à Raphaël de magnifiques funérailles, et son corps fut placé au Panthéon, non pas qu'on attachât le moins du monde à cette église l'idée, tout à fait païenne, que son nom éveille de nos jours, grâce aux saturnales de la première république française ; le Panthéon était tout simplement l'église de sa paroisse.

Pendant longtemps ce fut une opinion généralement admise, qu'en 1674 Carle Maratte ayant voulu élever un monument à la mémoire du grand artiste, dont la tombe portait une simple

[1] Il laissa, dit-on, une fortune de huit millions de ducats.

inscription, le cercueil avait été ouvert, et qu'on en avait retiré le crâne de Raphaël.

Pendant bien des années on a montré aux curieux, à l'académie de Saint-Luc, un crâne qu'on donnait comme étant celui de Raphaël ; mais, en 1831, on découvrit des documents qui constataient que cette relique était celle d'un nommé Adintorio, fondateur de la société des *Virtuosi* du Panthéon, qui la réclama ; il s'ensuivit une discussion avec l'académie de Saint-Luc, et pour y mettre fin, l'ouverture du tombeau eut lieu, comme seul moyen de vérifier les faits. Cette cérémonie se fit le 15 septembre 1833, en présence des personnages les plus distingués de Rome. Le squelette fut trouvé intact et parfaitement conservé. Le public, admis à le voir, s'y porta en foule.

Un des membres de la commission chargée de présider à cette enquête, adressa à ce sujet une lettre à M. Quatremère de Quincy, auteur d'un travail important sur la vie et les ouvrages de Raphaël ; on y lit que les restes de ce grand artiste concordaient parfaitement avec les portraits de Raphaël et les témoignages de ses contemporains. « Le corps, dit-il, est bien proportionné, il est haut de cinq pieds deux pouces trois lignes [1], la tête, très-bien conservée, a toutes les dents encore belles, au nombre de trente et une ; la trente-deuxième de la mâchoire inférieure à gauche n'était pas encore sortie de l'alvéole. On revoit les linéaments exacts du portrait dans l'*Ecole d'Athènes :* le cou était long, les bras et la poitrine délicats, le creux marqué par l'apophyse du bras droit paraît avoir été une suite du grand exercice de ce bras dans la peinture. »

La mort de Raphaël fut comme le signal des maux de tous

[1] Probablement que cette hauteur est celle du squelette ; pour connaître la taille de Raphaël, il faut ajouter environ quatre pouces.



genres qui allaient accabler et Rome et les beaux-arts. L'année suivante Léon X mourut empoisonné. Adrien VI qui lui succéda fit discontinuer tous les travaux commencés sous son prédécesseur. Deux ans après, la peste acheva de disperser les artistes. En 1527, la prise et le sac de Rome sous Clément VII complétèrent la ruine de cette école, la plus brillante, la plus nombreuse qui ait jamais existé. Convenons qu'il faut que l'artiste ait été bien grand, lorsque pour adoucir l'amertume de sa perte, il faut évoquer le souvenir de si terribles calamités !

Avant d'entrer dans l'appréciation du mérite de Raphaël, qu'il nous soit permis de poser quelques préceptes généraux.

L'une des plus grandes difficultés de la peinture, c'est l'instantanéité de l'action représentée, elle s'adresse à l'œil et lui offre tout à la fois sans réserve, sans développement successif, sans gradation, cette image que la parole présente à l'esprit, par une suite de développements qui préparent et complètent l'impression que l'ensemble doit produire. C'est là une différence qui sépare complétement deux arts intimement unis sous tant d'autres rapports : la peinture et la poésie. Leur but est le même, mais les moyens de l'atteindre n'ont entre eux aucune analogie, et, souvent, sont en opposition directe. Prenons un exemple : je le choisirai parmi les faits historiques qui parlent le plus vivement à l'esprit, et dont nous ne pouvons pas entendre, ou lire le récit sans que notre imagination n'en trace à l'instant le tableau.

Massillon est appelé à prononcer dans la Sainte-Chapelle, devant toute la cour, l'oraison funèbre de Louis le Grand ; le cercueil est placé au pied de la chaire. L'orateur prend pour

texte ces mots de Salomon : « Ecce, magnus effectus sum » (je suis devenu grand); il les prononce d'abord lentement et se recueille, puis ses yeux se fixent sur l'assemblée en deuil; il promène ensuite ses regards autour de l'enceinte funèbre; enfin, les ramenant sur le cercueil exposé au milieu du temple, après quelques moments de silence il s'écrie : « Dieu seul est grand, mes frères ! » — Ce mot sublime est un des plus beaux traits de l'éloquence; mais comment la peinture le rendrait-elle? comment l'accompagner de ce geste, de ce regard, de cette action, de tous ces souvenirs, sans lesquels le mot de Massillon n'est plus que la banale exclamation d'un adorateur de Mahomet? Qui m'assure que cet homme, que je n'entends pas, mais qui ouvre la bouche, ne crie pas « le roi est mort, vive le roi », ce qui serait moins sublime que le cri de Massillon !

C'est là l'infranchissable séparation qui existe entre un sujet littéraire et un sujet plastique, entre ce qui parle aux yeux et ce qui s'adresse à l'oreille, le développement d'une pensée et une action spontanée.

Mais il y a plus; s'il faut éviter des sujets dont la pensée ne peut être exprimée que par la parole, il faut aussi, dans les actions qui parlent aux yeux, ne pas s'arrêter à ces paroxismes de passion, au delà desquels l'imagination ne peut rien entrevoir qui ne l'amortisse.

Les anciens peintres et les sculpteurs grecs avaient pour principe de ne jamais pousser l'expression jusqu'aux dernières limites de la passion; ce n'était pas seulement l'amour du beau qui leur faisait éviter de bouleverser la figure humaine par une expression portée à l'excès, c'était aussi la connaissance de l'effet que doivent produire sur le spectateur la sculpture et la peinture.

Le moment représenté est unique et ne change pas; l'effet

est instantané, or si vous atteignez d'emblée le paroxisme de la passion, il n'y a plus rien au delà, plus vous contemplerez le tableau, plus votre imagination se refroidira, elle a atteint le zénith, elle n'a plus qu'à descendre. N'est-ce pas là le contraire de ce que l'art doit réaliser? Puisque la peinture ne peut pas, comme un récit, faire passer l'âme du spectateur par tous les degrés de la passion, puisqu'elle abandonne le spectateur à lui-même, il faut du moins qu'elle offre à son imagination cet intérêt progressif, sans lequel il ne serait ni captivé, ni ému, mais seulement surpris.

Un peintre, dont nous parlerons plus tard, Ribeira, artiste éminent[1], élève de Michel-Ange de Caravaggio, est un exemple à l'appui de ces vérités. Nul n'a poussé l'expression plus loin que lui; ses sujets sont en général des martyrs ou des supplices: la dernière limite de la passion humaine. A leur première vue on éprouve un vif sentiment d'horreur, puis vient le dégoût et bientôt l'indifférence.

Prenons un autre exemple :

Il n'est probablement aucun de nous qui ne connaisse, au moins par la gravure, un tableau de Greuze, extrêmement populaire à la fin du siècle dernier : *la Malédiction paternelle*, et aucun de nous qui à la vue de ce sujet, n'ait ressenti ce que je viens de décrire : une impression très-vive, très-douloureuse, mais qui s'affaiblit rapidement. L'imagination ne peut pas s'arrêter sur ce point extrême; or, il n'y a rien au delà, sinon un morne désespoir; il faut donc redescendre soit d'un côté, soit de l'autre.

Comme le moment unique auquel l'art est borné reçoit de lui une durée constante, ce moment ne doit rien exprimer de ce que nous tenons pour essentiellement transitoire, la passion

[1] Mort en 1656 à 72 ans.

portée à l'extrême est de cette nature; l'œil la rencontrant toujours dans le tableau, elle finit par ne plus produire cet étonnement mêlé de terreur qu'elle inspire dans la réalité; l'œil s'habitue à ce spectacle, il ne lui inspire plus que le dégoût.

Il en est de même pour tous nos sens; nous ne soutenons pas longtemps le récit du moment suprême d'une catastrophe; dans la musique non plus, l'imagination ne saurait rester longtemps ébranlée par un crescendo d'effet, qui n'a de valeur que parce qu'il est amené par degré, et diminue graduellement.

Regardez la *Transfiguration*, et vous ressentez, au contraire, que plus vous la contemplez, plus l'impression grandit et votre intérêt s'émeut. L'action n'est pas à son début — elle n'est pas à son terme. Christ s'élève de la terre — il n'est pas encore dans la gloire du ciel; la scène qui se passe au pied du Tabor, est le milieu d'un drame; les apôtres consentiront-ils à guérir le jeune possédé; s'ils refusent, jusqu'où ira la colère des parents? Descendez aux détails, et il n'en est pas un qui ne contribue, plus ou moins directement, à établir une continuité d'action; les gestes qui guident l'œil sans qu'il s'en rende compte, et font de deux scènes tout à fait distinctes un seul et même sujet; ces vides dans les groupes, indiquant le mouvement que l'un des personnages vient de faire, en un mot ce concours d'attitudes, d'expressions, de mouvements, qui supplée au développement progressif que le récit peut seul donner. Voilà en quoi Raphaël n'est pas moins admirable, que dans les qualités plus spéciales du dessinateur et du peintre.

Si donc l'artiste ne peut jamais saisir qu'un instant dans une scène mobile; s'il ne peut présenter cet unique instant que sous un seul point de vue; si pourtant les ouvrages ne sont pas faits pour être simplement aperçus; mais au contraire s'ils doivent être considérés, contemplés, longtemps et à diverses reprises, il est certain que l'artiste ne doit rien négliger pour que ce seul

instant, ce seul point de vue, saisisse l'âme de prime abord et soit le plus fécond, celui qui offre à l'imagination le champ le plus riche. Plus nous regardons, plus il faut que nous puissions ajouter par l'analyse à la pensée qu'a fait naître le premier coup d'œil; plus nous ajoutons à cette pensée plus il faut que l'illusion augmente.

Mais pour atteindre à cette perfection, il ne suffit pas d'être et grand dessinateur et grand peintre, il faut être maître de tous les détails qui se rattachent au sujet; il faut un goût pur, exercé, et un si vif sentiment de la vérité, que l'artiste s'identifie avec elle, en un mot il faut cette réunion de talents et de qualités qui seule constitue les grands artistes.

Il n'est aucune des peintures de Raphaël qui ne gagne beaucoup encore à être analysée. Mengs dit qu'il a raisonné tous les plis de ses draperies; que tous ont leur cause, soit dans le poids de l'étoffe, soit dans le mouvement des membres qui en sont couverts; souvent ils indiquent la position de ces membres dans l'instant qui a précédé. Raphaël a cherché en quelque sorte à leur donner un langage. Ainsi, dans la *Transfiguration*, le mouvement des draperies dans la figure de Christ, indique qu'il s'est élevé de terre; dans celles des prophètes Moïse et Elie, on voit que ces figures descendent du ciel. La jeune femme, qui est à genoux sur le premier plan, et dont l'épaule est nue, vient de se retourner par un mouvement si brusque, que le vêtement a résisté, le corps seul a suivi l'impulsion, on le voit à la ceinture qui semble être de travers par cela même qu'elle est restée en place.

Si nous suivons Raphaël dans les procédés qu'il adopta pour arriver à cette haute excellence, nous aurons l'explication de ce caractère de vérité et de noblesse si remarquable dans toutes ses œuvres. C'est en se faisant dans ses études l'esclave de la

vérité, qu'il a pu quelquefois s'en écarter dans ses tableaux, sans porter atteinte à sa réputation.

On a publié en Angleterre le fac-simile des dessins ou études qu'il fit pour l'Ecole d'Athènes, on y suit très-facilement la marche qu'il avait adoptée. On trouve dans ce recueil : 1° l'étude de Diogène; 2° celle de la figure sur le devant du tableau qui regarde Pythagore et tient un livre appuyé sur son genou gauche; 3° le groupe des jeunes gens qui étudient la géométrie sous la direction d'Archimède. Pour le Diogène on voit que la position des jambes a été plusieurs fois changée, ceci est peu important; mais l'étude suivante offre un véritable intérêt. « J'ai vérifié, dit Constantin, que c'est un homme du peuple qui a posé. Raphaël lui a laissé son manteau, la manche est celle de son justaucorps, il a même indiqué les souliers à boucles, les bas, et jusqu'à la caisse qu'il avait fait placer sous les pieds de son modèle, pour l'élever. Il a idéalisé la tête, ou du moins, il lui a donné l'expression que le modèle ne pouvait ni sentir, ni revêtir. Puis il a agrandi le manteau, qu'il a orné d'une riche broderie, ainsi que le vêtement à manches; les pieds sont nus. C'est avec des moyens si simples, sans mannequin, et toujours en copiant la nature, que Raphaël a produit une des principales figures de l'*Ecole d'Athènes*, c'est-à-dire tout ce qu'il y a de plus grandiose dans l'art moderne.

Dans le troisième groupe, on reconnaît que Raphaël a fait poser des jeunes gens, probablement ses élèves, en leur laissant le costume qu'ils portaient, leurs tuniques ou leurs blouses; quelques-uns ont retroussé leurs manches. Raphaël a dessiné jusqu'aux pantalons, jusqu'aux chaussures du seizième siècle, indiquant seulement par un contour ce qui ne devait pas être peint; tout le reste est scrupuleusement étudié. Sans rien changer à ces costumes, il a fait de ces jeunes gens des

figures de haut style. Son génie agrandissait tout. Il aurait eu horreur d'inventer lorsqu'il étudiait la nature; elle devait servir de base à tous ses calculs. »

Raphaël a dû suivre la même manière de procéder pour ses autres ouvrages. Il paraît hors de doute que c'est d'après ces études partielles et de petites dimensions qu'il composait ses cartons, destinés à être calqués sur le mur fraîchement enduit.

Encore un mot sur ce sujet.

Parmi ces fac-simile il en est un qui n'a pas servi pour l'*École d'Athènes* : c'est le dessin d'une femme à genoux, vue de dos; on le retrouve dans l'*Héliodore* et dans la *Transfiguration* avec certaines modifications. Le modèle a été une femme du peuple, peut-être la Fornarina; Raphaël l'a copiée dans son costume habituel ; la robe est retroussée et forme la draperie bleue dont une partie est étendue à terre : le jupon de dessous, qui est rose, couvre sa jambe qui vient en avant ; le fichu qui entoure la tête, celui qui couvre les épaules et jusqu'à la chaussure, tout est dessiné avec une scrupuleuse vérité. On retrouve sur la même feuille les esquisses qui montrent comment Raphaël a cherché la coiffure adoptée dans la fresque. Il tâtonne, change les plis, dessine trois fois la tête, ajoute des bandelettes à la coiffure, agrandit le fichu, lui donne plus de grâce, développe le bas de la robe qui touche à terre. Les manches sont encore celles que portent les paysannes des environs de Rome, il y a seulement ajouté des bandelettes, comme il l'avait fait pour la coiffure. C'est ainsi qu'en corrigeant, changeant ou modifiant, il est arrivé à produire une admirable figure.

Raphaël rencontrait-il une belle fille : « A propos de cette tête charmante, se disait-il, et en partant des beautés qu'elle réunit, cherchons la beauté parfaite. D'abord il s'agit de faire disparaître les imperfections, puis de voir s'il ne serait pas

possible d'ajouter quelque autre beauté en harmonie avec celles qu'elle possède. » C'est ainsi que chacune de ses madones, si nombreuses, fut pour lui un voyage de découvertes dans le domaine de la beauté[1]. Son principe était que la peinture doit représenter les choses non comme elles sont, mais comme elles devraient être. Pour ne pas s'égarer dans ce système, il faut que les études soient basées sur le vrai, et les modifications sur la science.

Raphaël n'est pas anatomiste comme Michel-Ange, c'est-à-dire qu'il n'affiche pas ses connaissances en ce genre; mais dans les actions qui mettent en jeu les muscles, par exemple, dans la figure du jeune homme qui emporte son père sur ses épaules (*Incendie de Borgo-nuovo*), il a prouvé que la sobriété de son style, sous ce rapport, ne provient pas d'un manque de science.

C'est une vérité devenue banale à force d'être populaire, que de dire de Raphaël qu'il est le plus grand de tous les peintres, et cependant il a été surpassé en plusieurs points. Guido Reni a fait des têtes plus belles, Titien a peint les enfants mieux que Raphaël, Correggio l'a surpassé d'habitude dans le coloris; mais aucun d'eux n'a présenté à un aussi haut degré que Raphaël la réunion des qualités qui font le grand artiste.

Dans la composition, il est le maître des plus habiles; dans chacun de ses tableaux la principale figure s'offre d'elle-même au spectateur, on n'est pas obligé de la chercher; les oppositions d'ombre et de lumière ne sont pas arbitraires; ce n'est point l'affectation, le désir de produire de l'effet qui les crée; mais la raison et la vérité. Tout est fait avec art, et tout y dissimule l'art. Ses compositions sont savantes et jamais factices, jamais pédantes.

[1] Constantin, Idées italiennes.

Il n'est point de mouvements de l'âme, point de sentiments susceptibles d'être retracés par la peinture, que Raphaël n'ait saisis, exprimés, toujours avec justesse et d'une manière élevée. La nature l'avait doué d'une sensibilité d'organes qui transportait son âme entière dans le sujet qu'il voulait peindre, et l'identifiait avec ses personnages. Ce don, très-rare chez les poëtes, plus rare encore chez les peintres, personne ne l'a possédé plus que lui, personne plus que lui n'a observé avec finesse et vérité les modifications que l'âge, l'éducation et le sexe apportent à l'expression.

Aucun artiste n'a mieux connu le secret de la grâce, plus séduisante encore que la beauté. Ses madones, dit Mengs, enchantent les yeux, et cependant leurs traits ne sont pas aussi parfaits que ceux de la Vénus de Médicis; mais dans leur regard, dans leur sourire, il y a la modestie, l'amour maternel, la candeur de l'âme, en un mot, la grâce; et non-seulement il la répand dans la physionomie, mais encore dans l'attitude, dans les gestes, dans les plis des draperies, avec un bonheur qu'on admire et qu'on ne peut imiter.

Toutes les brillantes qualités que je viens d'énumérer n'auraient cependant pas valu à Raphaël son immense réputation, s'il n'eût, en outre, possédé cette merveilleuse fécondité qui lui permit de subvenir aux travaux si variés et si considérables qui s'exécutèrent sous sa direction.

Voilà en résumé, car pour épuiser le sujet il nous faudrait écrire des volumes, comment Raphaël a atteint sa haute renommée et, en si peu d'années, porté l'art à sa perfection.

ÉCOLE ROMAINE.

Quand Raphaël se rendait au Vatican pour travailler à ses vastes entreprises, il était accompagné d'une cinquantaine d'artistes qui lui composaient une sorte de cour. Les jours de gala, on aurait dit un chef de l'une de ces puissantes familles féodales qui se partageaient alors l'Italie, allant rendre visite au pape, suivi d'un cortége de gentilshommes. C'était Jules Romain, Perrino del Vaga, Jean d'Udine, Munari de Modène, Raffaëlino da Colle, Penni, surnommé *il Fattore,* Pinturicchio, Polydore de Caravaggio, etc. Ce dernier, de simple manœuvre, était devenu l'un des principaux artistes de l'école. Parmi les aides subalternes employés à préparer les matériaux de la peinture, se trouvait un jeune homme qui, d'un œil curieux, suivait le travail de ses maîtres, il aspirait à devenir artiste; il y travailla en secret, et la première fois qu'il prit le pinceau, il étonna tout l'atelier. C'était Polydore de Caravaggio, dont la réputation jeta un nouvel éclat sur l'école romaine.

L'immensité des entreprises, la variété des travaux, d'architecture, de peinture, d'ornements, de gravure, le talent éminent des artistes qui y étaient employés, la munificence de Léon X et surtout le grand renom de Raphaël, tout concourait

à faire du Vatican la plus parfaite et la plus illustre école qui ait jamais existé.

Nous n'avons rien dans nos mœurs modernes qui corresponde en quoi que ce soit à la grandeur de ces associations.

Au seizième siècle, l'école tient lieu de famille; on y vit en commun; l'un des membres de l'association est chargé de faire les approvisionnements, de tenir le ménage, chacun y contribue, et si la bourse de l'un est à sec, la bourse do l'autre y supplée; celle du chef est en quelque sorte le trésor de la communauté. Dans l'école de Raphaël, Penni fut chargé du ménage, d'où lui vint le surnom de *Fattore*, le *Facteur*.

Ce n'était pas seulement la vie en commun qui constituait l'école, c'était surtout l'esprit de corps, le dévouement personnel au chef; pour ses élèves il était *le maître*, dans le sens absolu du mot. Nous avons bien vu de nos jours quelque chose de cet esprit de corps, mais il y a aussi loin des ateliers de Paris (à Londres il n'en existe point) aux écoles du seizième siècle, que des travaux du Vatican, aux encouragements que, de nos jours, les arts reçoivent des gouvernements.

Le caractère de Raphaël, autant que son génio, fut l'âme de cette union entre tant d'artistes différant entre eux par l'âge, la nationalité, les goûts et les habitudes. Lui mort, l'école mourut aussi; les élèves se dispersèrent. Les grandes catastrophes qui suivirent la mort de Raphaël n'auraient pas eu lieu, que cette fin de l'école eût été la même; cette pensée qui coordonnait tous les travaux, l'affection que chacun portait à un chef qui était pour tous un père ou un ami, voilà le lien qui ne pouvait être remplacé; la mort l'avait tranché, le faisceau était rompu.

Jules Romain se retira à Mantoue, Penni à Naples, Perrino del Vaga à Gênes. Les soldats du connétable de Bourbon chassèrent de Rome Polydore de Carravaggio, Jean d'Udine, le

Parmigianino qui était venu étudier les chefs-d'œuvre du maître, et presque tous les autres artistes. Si quelques-uns y retournèrent plus tard, leur influence fut isolée, et quoique sous les pontificats de Paul III, de Jules III et de leurs successeurs immédiats, de grands travaux d'art aient été exécutés à Rome, on ne revit plus rien de comparable à la grande époque que je viens de décrire.

Les élèves ainsi dispersés, il en résulta que le nouveau style se propagea rapidement; on vit dans un grand nombre de villes s'élever de nouvelles écoles qui n'atteignirent pas, et loin de là, à ce degré d'excellence inaccessible depuis Raphaël, mais contribuèrent cependant à faire disparaître les derniers vestiges de la barbarie.

Le mot *école* lui-même ne peut plus être pris dans la même acception; son sens n'est plus une association, une famille d'artistes; c'est simplement la désignation d'une certaine manière de peindre, d'un système qui caractérise soit le principal artiste qui l'adopta, soit la généralité des peintres qui le pratiquèrent.

Ainsi quand on dit : l'école genevoise, en parlant du paysage, on n'entend pas seulement désigner les maîtres qui l'ont créée et dont les styles, même dans des sujets semblables, n'ont entre eux que de faibles analogies, mais aussi la nature des sujets, et, par exemple, ces hautes Alpes, ces paysages plus sombres, plus majestueux, plus originaux qu'aucun de ceux que Salvator ait traités, que les paysagistes genevois se sont appropriés par leur talent et dont ils ont fait le trait caractéristique de leur école.

Il faut distinguer aussi entre l'école nationale et l'école individuelle. Quand on dit l'école de Léonard de Vinci, on n'entend pas par là l'école de Florence, ni l'école Lombarde (il a appartenu à toutes deux), mais les œuvres qui rappellent le style particulier à ce maître, une imitation plus ou moins exacte

de sa manière ; comme nous distinguons l'école d'Ingres, l'école d'Eugène Delacroix, de Kaulbach, ou de Cornélius, par le style des élèves qui rappelle celui du maître.

La nationalité de l'artiste n'est pas non plus une circonstance qui détermine à quelle école il doit appartenir. Quand on parle d'une université, la première idée qu'on éveille est celle d'un corps de doctrines enseignées par une réunion d'hommes qui, tout en suivant la marche de l'intelligence humaine, tantôt progressive, tantôt rétrograde, perpétue la tradition, comme ces familles dont la généalogie est une chaîne non interrompue de services rendus à l'Etat ou à l'humanité dans des branches fort diverses.

Peu importe que tous les professeurs soient ou ne soient pas nationaux, c'est le siége de l'université qui fait la nationalité, c'est la succession non interrompue de l'enseignement; c'est la doctrine, qui fait l'école.

C'est dans ce sens qu'on dit l'*Ecole romaine*, l'*Ecole de Florence, de Venise*, etc., non pour désigner l'ensemble des travaux des artistes nés à Rome, à Florence ou à Venise, mais le système suivi de génération en génération par les artistes établis dans ces villes, système plus ou moins modifié par l'influence des maîtres et l'inégalité dans le talent des élèves ; mais dont on peut toujours tracer la filiation, depuis l'origine de l'école jusqu'à sa fin.

Résumons en peu de mots ce que fut la première école romaine, toute personnifiée en Raphaël et qui finit avec lui.

Le premier maître c'est le maître de Raphaël, Pietro Vannucci, dit le Pérugin. Il marque avec Verocchio et D. Ghirlandajo le commencement de l'ère nouvelle, si promptement et si merveilleusement arrivée à sa plus haute perfection par leurs élèves :

Léonard de Vinci, Michel-Ange, Buonarotti et *Raphaël d'Urbin.*

Avant le Pérugin, nous avons :

Beato-Angelico né en	1387,
Filippino Lippi	1400,
Masaccio	1401,

qui, dans quelques parties de la peinture atteignirent un degré de perfection qui n'a pas été dépassé.

Ces trois artistes, tous Florentins, aussi bien que Cimabue (1240) et Giotto (1276), appartiennent à l'école romaine, en ce sens qu'aucune école n'existant de leur temps, les progrès qu'ils firent faire à la peinture profitèrent plus tard à toutes, et que les travaux que plusieurs d'entre eux exécutèrent à Rome eurent une influence directe sur l'école romaine.

Raphaël et Michel-Ange, voilà les deux grands noms qui illustrent la période des travaux entrepris par Jules II et Léon X. Mais Michel-Ange y figure isolé; Raphaël est inséparable de son école.

Après Raphaël viennent ses principaux élèves qui continuèrent à travailler à l'achèvement des entreprises qu'il avait commencées, se servant des cartons et des études qu'il leur avait légués. C'est ainsi qu'ils terminèrent la salle dite *de Constantin*, et les fresques commencées dans la maison de plaisance, connue sous le nom de Villa Madama [1].

En 1523 la peste porta déjà une rude atteinte à l'école romaine. En 1527 le sac de Rome y mit fin.

Rome demeura longtemps comme atterée en considérant ce qu'elle avait été et ce qu'elle était devenue; puis elle commença lentement à réparer ses désastres, comme on répare un vaisseau rasé par la tempête. Les soldats du connétable de

[1] La villa de Catherine de Médicis ?

Bourbon, entre autres injures faites au palais du pape, avaient dégradé quelques-unes des fresques de Raphaël et particulièrement les têtes. Sébastiano del Piombo fut chargé de les restaurer, mais son talent était au-dessous d'une pareille entreprise, c'est ainsi qu'en jugea le Titien, qui, venu à Rome en 1550 pour voir les œuvres de Raphaël, et ayant été conduit dans les salles du Vatican par Sébastiano lui-même, lui demanda « quel était le présomptueux et l'ignorant qui avait barbouillé ces têtes? » Ainsi fut tranchée, par l'un des plus grands maîtres, cette rivalité que Michel-Ange avait voulu susciter à Raphaël.

Paul III régnait (1534-1549), et sous sa domination les arts commencèrent à renaître. Le palais Caprarola et d'autres grands ouvrages entrepris par lui, ou par ses neveux les Farnèse, étaient des encouragements qui leur donnèrent une nouvelle impulsion. Sébastiano, délivré par la mort de Raphaël d'une concurrence qui l'écrasait, et possesseur d'une place lucrative, celle des sceaux [1], se livrait au plaisir, travaillait rarement et sans verve.

JULES ROMAIN.

1492—1546.

Jules Romain s'était retiré à Mantoue. Un ami de Raphaël, le comte Castiglione avait engagé le duc Frédéric de Gonzague à l'appeler auprès de lui, et il est à croire que Jules Romain, le premier des artistes de l'école de Raphaël, et que Raphaël avait institué son héritier, emmena à sa suite un certain nom-

[1] Les sceaux étaient en plomb, d'où lui est venu le surnom de *del Piombo*.

bre de ses camarades. Frédéric de Gonzague lui avait donné la direction entière et absolue des immenses constructions de luxe et d'utilité publique, qui changèrent complétement l'aspect de Mantoue, et sont encore un objet d'admiration quoique ruinées ou dénaturées.

On vit se renouveler ce spectacle d'une réunion d'artistes travaillant sous la direction de l'un d'eux, et embrassant dans leurs œuvres toutes les branches des arts.

Comme son maître, Jules Romain avait ce génie souple et créateur qui embrasse toutes les branches. Il s'était réservé la conception de toutes les parties de cette immense entreprise, l'architecture, la peinture, l'ornementation ; il fit tous les dessins, tous les plans, en dirigea l'exécution, et y mit la dernière main.

Lorsqu'il arriva à Mantoue, il y trouva une affluence de marbres antiques[1]. A tant de richesses accumulées par les Gonzague, il joignit les siennes propres, une quantité innombrable de dessins, la plupart de Raphaël lui-même. Ce fut donc un jeu pour lui, accoutumé qu'il était à de telles entreprises, que d'accomplir les vastes travaux dont il fut chargé.

Après avoir élevé les édifices les plus grandioses et les plus magnifiques, des palais, des églises, des maisons de plaisance, il les décora de ses peintures et d'ornements dans le genre de ceux des *loges* au Vatican, et non moins admirables par le bon goût, la richesse et la variété des dessins.

Mais Jules Romain est un exemple frappant de l'influence que le goût de la mythologie a exercé sur les arts, au commencement du seizième siècle. A dater de la mort de Raphaël, il n'y a plus trace dans son œuvre de cette haute et noble

[1] Il ne reste plus à Mantoue qu'un très-petit nombre de ces antiques.

inspiration, dont la *Vierge de Saint-Sixte*, celle de *Foligno*, et la *Transfiguration*, sont l'expression la plus parfaite; cette recherche de la beauté idéale dans l'expression, cette grâce divine, Raphaël en avait emporté le secret dans la tombe. Aucun de ses élèves, témoins ou collaborateurs de ses travaux, ne paraît en avoir conservé le souvenir, Jules Romain pas plus que les autres. C'est ce qui m'a fait dire précédemment que, sous ce rapport, Léonard de Vinci a été supérieur à Raphaël, puisque ses élèves, et en particulier Bernardino Luini, s'étaient si bien pénétrés de sa pensée artistique, que souvent leurs œuvres ont passé pour celles du maître, moins par la ressemblance du procédé que par la parfaite analogie de l'inspiration.

Jules Romain n'a plus guère traité que des sujets mythologiques ou tirés de l'histoire païenne. Il s'y montre grand dessinateur, habile compositeur et coloriste; mais dans aucune de ses peintures on ne découvre cette inspiration, cette spontanéité, sans laquelle l'art n'est plus qu'une habileté de pratique, ce feu sacré qui fait toute la différence entre l'artiste et l'artisan.

Les cartons qu'il peignit pour les fresques du palais du Té, sont à Rome, dans la collection Albani; en fait de style, Rome ne possède rien de plus beau. On dirait que Jules a eu l'ambition de se créer une place entre Raphaël et Michel-Ange, imitant la grâce du premier dans l'allégorie de Psyché, et l'énergie du second dans la *Guerre des Titans*, sujet éminemment propre à déployer l'énergie et la rudesse de Buonarotti.

Malheureusement la plus grande partie de ses peintures ont été recouvertes par les restaurateurs, la composition est tout ce qui reste de lui. Il est à croire que si le climat de Mantoue, ville entourée de marais, est défavorable à la conservation de la peinture à fresque, la méthode de Jules Romain l'était encore plus.

Il abusait du noir de fumée, et c'est à cette circonstance qu'on attribue le changement des peintures de Raphaël ébauchées par lui; elles ont poussé au noir, effet qui ne se manifesta que très à la longue, et que Raphaël n'a probablement pas eu la douleur de voir.

Il existe à Gênes, dans l'église de Saint-Etienne, une magnifique peinture à l'huile, représentant le *Martyre de saint Etienne*, exécutée, dit-on, par Raphaël et Jules Romain; la composition paraît être de Raphaël, mais à l'exception peut-être d'une ou de deux têtes, dans les groupes de la partie supérieure, tout le reste est de Jules Romain.

Ses ouvrages à Mantoue ne furent pas bornés à l'architecture ornementale, il s'occupa de travaux d'utilité publique, et montra une si grande capacité comme architecte et ingénieur, que de toutes parts on s'adressa à lui pour avoir des plans.

Lorsque Charles-Quint, revenant de Rome, où il s'était fait couronner empereur, passa à Mantoue, ce fut Jules Romain qui dirigea les fêtes splendides que le duc de Gonzague donna à cette occasion. Il se fit peintre de décor, entrepreneur de ballets et de tournois, et avec un tel succès, que les deux princes le comblèrent d'éloges et de riches présents. Déjà le duc de Mantoue lui avait fait don d'une maison, dont Jules Romain fit un musée splendide, les dessins de Raphaël y brillaient en grand nombre.

En 1546, le pape Paul III le rappela à Rome pour prendre la direction des travaux de construction de Saint-Pierre. San-Gallo, le successeur de Raphaël dans cet office, était mort; Michel-Ange aspirait à le remplacer, le pape lui préféra Jules Romain, mais Jules Romain aussi venait de mourir, âgé de cinquante-quatre ans seulement.

Inférieur à Raphaël pour la noblesse, le naturel et la simplicité; à Michel-Ange pour l'énergie, la grandeur et la science

du dessin; au Corrége pour la grâce; au Titien pour le coloris, il supplée à tout ce qui lui manque par une composition pleine de science, une imagination inépuisable, une connaissance profonde de l'antique. Trop de fougue dans l'exécution l'a empêché de donner à ses ouvrages les qualités qui l'eussent placé à côté de ces grands maîtres. C'est surtout comme coloriste qu'il prête à la critique ; sous ce rapport ses défauts sont beaucoup moins sensibles dans les ouvrages qu'il fit du vivant de Raphaël, parce qu'il était sous l'influence du maître.

PERINO DEL VAGA.

1500—1547.

Il mourut en 1547, âgé de quarante-sept ans, son véritable nom était Buonaccorsi.

Perino del Vaga a été considéré par quelques critiques comme le meilleur dessinateur et le meilleur peintre de l'école de Raphaël, c'était par conséquent un digne rival de Jules Romain, mais il ne fut pas artiste, dans la noble acception du mot.

L'usage suivi jusqu'alors d'admettre les élèves à participer aux travaux du maître, selon leur capacité, et dont l'école de Raphaël avait été un si excellent modèle, dégénéra chez Perino en spéculation de fabricant. Il fit exécuter les grands travaux qui lui furent commandés, à peu près comme le ferait un entrepreneur de travaux de maçonnerie, à tant la toise. Perino avait peur que ses élèves ne devinssent ses rivaux; il leur enseignait le moins possible des théories de l'art, se contentant de leur montrer les procédés mécaniques, de manière à en

faire d'habiles ouvriers, mais pas des artistes. Aussi n'a-t-il laissé après lui aucun élève digne d'être nommé.

Il se chargeait indistinctement de tous les travaux qu'on lui commandait, et les faisait exécuter par des jeunes gens, associant aux bons les médiocres et les mauvais, sans se soucier le moins du monde du tort qu'il faisait ainsi à sa propre réputation ; de là les disparates qu'on remarque dans ses peintures, notamment dans celles du château Saint-Ange à Rome. S'il n'avait laissé que de tels souvenirs, il ne mériterait pas d'être nommé ici, mais outre les peintures qu'il fit sous la direction, ou d'après les dessins de Raphaël, telles que la *Naissance d'Eve, Moïse sauvé des eaux* (dans les loges), et un *Saint Jean dans le désert*, à Tivoli, il s'est illustré à Gênes, où il arriva en 1528, chassé de Rome par les désastres de cette ville, et accablé de misère.

André Doria était dans toute la plénitude de sa gloire, la république lui avait donné ce magnifique palais dont l'architecture termine si dignement la longue enfilade d'édifices en marbre, qui ont valu à Gênes le nom de superbe. Doria voulut que la décoration intérieure répondit à la magnificence de l'extérieur. Il y employa pendant plusieurs années Perino del Vaga. Le plan était, comme à Mantoue, de décorer de peintures et d'ornements une série de salles, ainsi que le portique, dans le même goût que l'école de Raphaël au Vatican.

On voit que la renommée des travaux que Jules II et Léon X avaient entrepris pour l'embellissement de Rome, excitait une vive émulation dans toute l'Italie. Toutefois il y a autant de différence entre le Vatican et ces nouvelles écoles, que dans l'éclat dont brille Rome, comparée à Gênes et à Mantoue.

Perino del Vaga n'aurait pas sacrifié un écu pour diminuer cette différence ; son système était de faire le moins de travail possible, dans le moins de temps possible, pour le plus

d'argent possible. Ce qu'il a fait lui-même est admirable ; ainsi *Horatius Coclès*, *Mutius Scévola*, de *Jeunes enfants s'occupant de leurs jeux*, ont un mérite égal aux plus charmantes compositions de Raphaël. Jules Romain avait peint à Mantoue la *Chute des Titans*; Perino entreprit à Gênes la *Guerre des Géants contre l'Olympe*.

Mais presque tous les travaux de ses élèves déshonorèrent le palais des Doria. A travers les restaurations, il en reste encore assez pour juger de la mauvaise exécution primitive.

On a remarqué comme une singularité, que les principaux élèves de Raphaël, après la mort de leur maître, se rapprochèrent beaucoup du style de Michel-Ange. Ce fait est une preuve de plus de la supériorité et de l'individualité du talent de Raphaël.

Le dessin, l'anatomie, sont des connaissances positives, on peut y arriver à force d'étude ; la grâce est un sentiment ; si l'étude le développe, elle ne le crée pas.

Aussi, et nous le verrons bientôt, l'influence de Michel-Ange a-t-elle prédominé dans les écoles de Rome et de Florence, et ses effets y ont été déplorables, parce qu'ainsi qu'il arrive toujours, c'est l'exagération du maître que ses imitateurs prennent pour modèle.

Perino revint à Rome en 1546, et y mourut l'année suivante.

DÉCADENCE.

Raphaël mort et Rome saccagée, il fallut bien des années pour que les beaux-arts se relevassent de ces deux grandes catastrophes ; non-seulement les artistes s'étaient dispersés, mais il n'y avait plus de sûreté, ni de sécurité publique, par-

tant plus d'encouragements pour les arts. Ceux qui les pratiquaient avait dû poser le ciseau ou la palette, pour prendre les armes et défendre le pays ou leurs foyers domestiques contre l'armée impériale.

Michel-Ange était devenu ingénieur militaire. Florence, menacée, l'avait nommé directeur général de ses fortifications, et il avait dû se rendre à Bologne pour y étudier un nouveau système de défense. A son retour il s'occupa exclusivement des travaux d'armement et de la formation d'un parc d'artillerie. C'est à cette occasion qu'il inventa un procédé fort ingénieux pour couvrir d'un revêtement en bois le célèbre clocher de Santa-Maria del Fiore, le chef-d'œuvre de Giotto, et le mettre ainsi à l'abri des projectiles.

Après un siége d'une année, Florence succomba—1530.—Clément VII se servit de l'empereur Charles-Quint pour anéantir la liberté de cette république, et lui imposer les Médicis à titre de ducs héréditaires, dont le premier fut Alexandre, plus odieux encore par ses vices personnels que par l'ignominie de sa naissance. A trente ans de distance, c'était renouveler les honteux scandales des Borgia, contre lesquels Florence s'était insurgée à la parole de Savonarole.

Mais quelque grand que fût le trouble que ces événements jetèrent dans l'ordre moral, la tranquillité matérielle et, avec elle la sécurité, se rétablirent. Les beaux-arts commencèrent à reparaître; bientôt le luxe et le besoin de se distraire des affaires publiques par des intérêts privés, leur donnèrent une nouvelle vie.

Michel-Ange, qui craignait que la part qu'il avait prise à la résistance de Florence contre les Médicis l'eût perdu dans l'esprit du pape, fut rappelé à Rome par Clément VII, et il passa le reste de sa vie tantôt dans cette ville, occupé aux travaux dont j'ai parlé par anticipation : le *Jugement dernier,*

sous Paul III, et la coupole de Saint-Pierre, sous Pie IV, tantôt à Florence, travaillant aux monuments funéraires des Médicis.

Sa mort, qui arriva en 1564, marqua le commencement de l'époque de décadence de l'école romaine, non que la perte de ce grand artiste en ait été la cause déterminante ; il n'avait pas formé beaucoup d'élèves ; sa vie était solitaire, et la plus belle partie de son talent, les grandes pensées, n'était pas de nature à se transmettre.

Mais il y a plus, et je le disais tout à l'heure, le style de Michel-Ange, sans la connaissance très-approfondie du dessin et de l'anatomie, était, entre tous, le plus propre à faire tomber dans l'exagération et la caricature. Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas. On a eu raison de dire que Michel-Ange a trop longtemps vécu, en ce sens que l'autorité de son immense talent et l'influence que, sans opposition, il put exercer sur l'école romaine pendant presque un demi-siècle après la mort de Raphaël, jetèrent cette école dans une voie impraticable pour quiconque n'est pas doué d'un talent et n'a pas acquis un savoir de premier ordre.

C'est à l'avénement de Grégoire XIII que commença cette époque de décadence, plus désastreuse encore sous son successeur Sixte-Quint (1585—1590). Ces pontifes entreprirent tant de grands travaux en architecture, en sculpture et en peinture, que l'on fait à peine un pas à Rome sans y rencontrer des souvenirs de leurs règnes. Mais ils étaient pressés de jouir, et ils se contentèrent de choses médiocres ; ils préférèrent aux grands artistes ceux qui se distinguaient par la célérité du travail. Clément VIII (1592—1605) imita cet exemple.

Sous ces pontifes, les peintres, non-seulement italiens, mais étrangers, accoururent en foule à Rome ; les uns, c'était le petit nombre, y venaient étudier les œuvres de Raphaël et de Mi-

chel-Ange ; les autres pour participer aux commandes et aux récompenses.

Ils ne formaient plus une école sous la direction d'un artiste illustre, comme on l'avait vu au temps de Léon X ; chacun suivait son propre style, ses propres inspirations, et la plupart augmentaient encore leurs défauts par la précipitation avec laquelle ils travaillaient.

C'est ainsi que la peinture, surtout la peinture à fresque, devint en quelque sorte un art manuel, un travail mécanique, non pas une imitation de la nature, que l'on ne prenait plus la peine d'étudier, mais l'expression des idées les plus fantastiques ; on retombait dans le style de convention ; le coloris n'était pas meilleur que le dessin ni l'invention ; à aucune époque, depuis la Renaissance, les couleurs n'ont été plus crues, le clair-obscur plus faible, l'harmonie plus négligée. Ce sont ces *maniéristes* (ce nom qu'on leur a donné explique bien le caractère de leur talent) qui ont rempli de leurs travaux les églises, les cloîtres, les palais de Rome, et qui, encombrant les galeries, rendent la vie si amère aux naïfs amateurs qui croient devoir tout regarder.

Ce fut en 1595 que fut fondée l'académie de Saint-Luc.

Fédérigo Zuccaro[1] en fut le premier président, et si l'on en juge par l'unanimité avec laquelle il fut élu, le grand nombre d'artistes qui prirent part à cette élection, et la pompe qui y présida, cet artiste devait être généralement considéré comme le plus éminent entre tous ; or, Fédérigo Zuccaro était fils et frère de peintres, et c'était de ces trois artistes qu'un marchand de tableaux, qui avait un grand nombre de leurs œuvres, disait aux acheteurs, en jouant sur le nom de Zuccaro :

[1] Mort en 1609.

« Quels sucres voulez-vous? des sucres de Hollande, de France ou de Portugal? » voulant faire entendre qu'il en avait de tous les prix et de toutes les qualités.

C'est Fédérigo qui a peint dans l'Eglise métropolitaine de Florence les figures gigantesques de la principale coupole; elles ont cinquante pieds de haut, mais celle de Lucifer est dans des proportions si énormes que, devant elle, les autres semblent être celles de petits enfants. Tout le mérite de l'ouvrage est dans cette exagération colossale. Voilà donc à quel degré d'abaissement l'école romaine était tombée, soixante et quinze ans après la mort de Raphaël! François Zuccaro fut comblé de richesses et d'honneurs!

Parlerai-je de son successeur? TOMASO LAURETTI, qui eut aussi de son temps la réputation d'un grand artiste? C'est le seul élève de Sébastiano del Piombo qui soit connu. Grégoire XIII l'appela à Rome, et le chargea de peindre la voûte et les cintres de cette magnifique salle de Constantin, dans laquelle Jules Romain et Perrino del Vaga avaient peint, d'après les cartons de Raphaël, quelques-unes des plus belles fresques du Vatican.

Pendant tout le temps que Lauretti fut occupé à ces travaux, tel était l'éclat de sa réputation! qu'il fut traité en prince, logeant au Vatican, mangeant avec le pape et menant aux frais du pontife un train de grand seigneur. Ce régime lui convenait fort, aussi ne se pressait-il point de terminer son ouvrage; il traîna même les choses tellement en longueur, que le règne de Grégoire finit longtemps avant qu'on entrevit quand les fresques seraient achevées.

Sixte-Quint, le nouveau pape, n'était pas d'humeur endurante, on le sait; il jugea que Lauretti avait abusé de la patience de Grégoire, et le força à se mettre sérieusement à l'œuvre.

Les peintures achevées, on enleva les échafaudages qui les cachaient, et, d'un avis unanime, on en trouva le coloris mauvais, les figures disgracieuses, la composition ridicule; en un mot, les fresques furent déclarées indignes du lieu qu'elles auraient dû orner.

Sixte-Quint fit faire le compte des dépenses de l'artiste, absolument comme s'il eût vécu à l'auberge; on porta sur sa note jusqu'au fourrage donné à son cheval; la somme était énorme; il fallut payer; l'artiste fut ruiné.

Sixte-Quint a souvent infligé des punitions encore plus sévères.

Lauretti avait cependant un mérite très-grand, mais il est vrai, dans une branche secondaire, la perspective; si un artiste ne peut pas se passer de connaissances positives en ce genre, il faut convenir que, quel que soit le degré de perfection auquel il les porte, elles ne sauraient suffire pour peindre des sujets de figures dans le haut style. Il existe de Lauretti, dans cette salle de Constantin, un plafond sur lequel il a représenté l'intérieur d'une église, vue en perspective; idée absurde, en raison de la place qu'occupe cette fresque; lorsqu'on la regarde, elle donne le vertige, mais idée qui a été exécutée avec un tel talent que bien des gens ont peine à croire que ce plafond soit une surface plane; il y a surtout un crucifix d'une si grande vérité que les sens se refusent à n'y voir qu'une peinture.

Un autre artiste qui a laissé à Rome une foule innombrable de tableaux, sous les pontificats de Grégoire XIII, Sixte-Quint, Clément VIII et Paul V, c'est-à-dire de 1572 à 1621, c'est le chevalier d'Arpino, dont le talent facile, le coloris agréable, ainsi que l'aspect dramatique de ses compositions, font le représentant le plus exact, le plus complet, du goût de cette époque prétentieuse et superficielle.

D'ARPINO (Guiseppe-Cesari) — 1560 — 1640 — a été aux beaux-arts ce que son contemporain, Marini, a été aux lettres. Ce changement ne s'est pas fait brusquement ; il a suivi les phases de l'esprit de la société. Entre Marini poëte, d'Arpino peintre, et le règne do Léon X, il y avait eu le Tasse, Guarini, Jules Romain et les fondateurs de l'académie de Saint-Luc.

Aux violences des partis avaient succédé les intrigues des cours ; les luttes personnelles et brutales qui marquèrent la fin du quinzième siècle devenaient de plus en plus rares, mais l'énergie qu'elles entretenaient disparut avec elles ; les mœurs ne gagnèrent pas en pureté, mais en politesse ; l'esprit de société, et, avec lui, les raffinements de la galanterie, se développaient ; la vie devint artificielle en cessant d'être rude.

C'est alors que prospéra la nouvelle école littéraire, qui prit orgueilleusement de son siècle le nom de *Seicentisti,* devenu depuis, par un juste jugement, presque un terme de mépris. Les œuvres des *seicentisti* s'adressent exclusivement à l'esprit, jamais au cœur. C'est avec de l'esprit qu'ils font de la passion ; ce sont des rapprochements ingénieux, des antithèses, des jeux de mots, et, dans les pensées, une boursouflure, une exagération qu'ils prennent pour do la grandeur ; en un mot, c'est ce faux brillant d'une imagination qui, une fois sortie des sentiers de la vérité, ne trouve plus d'aliment dans la nature et la simplicité.

L'influence de ces écrivains et de ces artistes ne se borna pas à l'Italie. Marini, appelé à la cour de France par la reine Marie de Médicis, y fut comblé d'honneurs et d'argent. L'influence des Médicis en France avait changé la langue dans la prononciation[1] ; elle en changea aussi l'esprit. Marini (le che-

[1] Le mariage de Henri II avec Catherine de Médicis avait attiré à la cour de France beaucoup d'Italiens ; or, comme la langue italienne est privée du son *oi*, ces nouveaux venus y substituèrent l'*è* ouvert ; ils prononcèrent *francès, anglès, jetès, je faisès,* au lieu de

valier Marin) trouva, il faut le dire, le pays merveilleusement préparé à adopter ses *concetti*. Ronsard et Du Bartas (je ne cite pas les moindres noms) avaient poussé le nouveau goût jusqu'aux limites du ridicule, et l'on en trouve des traces même chez le grand Corneille. Par exemple, dans le discours passionné où Chimène peint le combat que se livre en son cœur son devoir envers la mémoire de son père, et son amour pour Rodrigue :

« Dedans mon ennemi, je trouve mon amant,
« Et je sens qu'en dépit de toute ma colère
« Rodrigue dans mon cœur combat encore mon père ;
« Il l'attaque, il le presse, il cède, il se défend,
« Tantôt fort, tantôt faible, et tantôt triomphant. »

dire comme les gens du pays, *françoi*, *angloi*, *j'étoi*, etc. Les courtisans français, pour plaire à la reine, imitèrent ses compatriotes; la ville suivit l'exemple de la cour, et il y eut bientôt une complète confusion dans la prononciation. Voltaire, en fixant l'orthographe, a mis fin à cette confusion, dont on retrouve avant lui de nombreuses traces. — Dans son art poétique, Boileau a dit :

« Durant les premiers ans du Parnasse françois,
« Le caprice tout seul faisoit toutes les lois. » (V. 113-114.)

Racine et Molière offrent aussi quelques rimes en ce genre; et Lafontaine ne s'avise-t-il pas de faire rimer *étroites* avec *retraites*, avec *belettes;* il est vrai qu'il change l'orthographe et qu'il écrit *étrètes*, mais c'est une prononciation que l'usage n'a pas admis.—On écrivait alors : « quoi qu'il en *sait*, je *crais* qu'il fait *fraid* en cet *endrait*. » — Cette prononciation rend assez vraisemblable une anecdote qui, toute triviale qu'elle est, trouve ici sa place : Une actrice, belle parleuse du temps, s'écrie :

« .... Il revient ! ô ciel ! puis-je le *craire*.

La confidente, craignant de blesser la rime, lui répond :

« Oui, Madame, il revient, et tout couvert de *glaire*. »

On avouera qu'il eût été ridicule d'appliquer la nouvelle prononciation à toutes les diphtongues en *oi*.

(*Essai sur l'origine de la langue française*, par G. Peignot).

ces estocades que deux guerriers se portent de tierce et de quarte dans le cœur d'une jeune fille, étaient un des traits qui furent le plus admirés dans le temps.

N'est-ce pas aussi le grand Corneille qui, dans Mélite, fait dire sérieusement à Philandre, en réponse à sa belle, qui prétendait se mirer dans ses yeux :

« Tu n'y vois que mon cœur qui n'a plus un seul trait
« Que ceux qu'il a reçus de ton charmant portrait,
« Et qui, tout aussitôt que tu t'es fait paraître,
« Afin de mieux te voir, s'est mis à la fenêtre. »

Voilà ce qu'était le beau langage au commencement du dix-septième siècle.

C'est à cette désastreuse influence qu'il faut attribuer le long exil volontaire de N. Poussin, qui vint à Rome se consoler, par la vue des chefs-d'œuvre de Raphaël, de l'aberration de l'opinion publique, et préféra y vivre dans une humble médiocrité plutôt que de sacrifier sa conscience d'artiste au faux goût du jour.

D'Arpino avait dans son talent de grands rapports avec Marini : même style à effet, grand fracas de couleur ou de mots couvrant le vide de la pensée. Il y eut aussi entre eux de grandes analogies de fortune.

Les œuvres les plus populaires, les plus célèbres de cette époque, ne supportent pas l'analyse. Ce n'est plus cette vérité savante, profondément étudiée, de l'école de Raphaël, qui fait que plus on analyse ses œuvres, plus on y découvre de beautés, parce que tout y est réfléchi, tout y est vrai, et que l'art cependant y est si bien caché que, pour l'y découvrir, il faut la méditation et l'analyse.

Au contraire, dans les œuvres du chevalier d'Arpino et de ses imitateurs, c'est le premier coup d'œil qui leur est le plus

favorable ; plus on les examine, plus elles perdent dans l'esprit du connaisseur ; il faut en excepter cependant les tableaux de petite dimension de d'Arpino, qui sont vraiment admirables ; on dirait que, dans ces productions, destinées à rester dans le sanctuaire de l'amateur, ce peintre a obéi à sa nature d'artiste, qu'il s'y est livré sans réserve ; tandis que, dans ses œuvres capitales, il a courtisé aux dépens de son génie une popularité qu'il ne se sentait pas de force à conquérir, en ramenant l'opinion publique aux saines notions de l'art.

Ces petits tableaux témoignent d'un grand et véritable talent chez le chevalier d'Arpino, et, en effet, il en faut beaucoup pour corrompre le goût public ; ce ne sont pas les défauts à nu qui séduisent, mais les beautés qui cachent ces défauts et les font accepter. Nous nous moquons aujourd'hui et de Marini et de Du Bartas ; les prétendues réhabilitations de Ronsard par M. de Sainte-Beuve nous font sourire, et pourtant elles ne sont pas autre chose que l'indication des moyens de corruption qui leur ont réussi. Il faut de la puissance pour entraîner avec soi tout un peuple, et si le peintre d'Arpino et les écrivains que je viens de nommer n'avaient été que des hommes médiocres, ils seraient depuis longtemps oubliés aussi bien que la foule imbécile de leurs imitateurs.

Par une tendance ordinaire aux choses de ce monde, l'excès du mal amena une réaction. Trois artistes, dont les noms sont restés parmi les plus illustres, travaillèrent, non pas d'un commun accord, et dans un même système, à ramener les beaux-arts à la vérité et à la beauté, mais par des moyens opposés : le Baroccio, Annibal Carrache, et M.-A. Caravaggio. Les deux derniers appartiennent à l'école de Bologne ; nous ne parlerons en ce moment d'Annibal Carrache que d'une manière incidente.

Baroccio (1528-1612) est un de ces artistes qu'il ne faut pas juger d'une manière abstraite, mais par comparaison avec ses contemporains; il ne peut pas prendre place au premier rang à côté des grands maîtres; cependant si l'on tient compte de l'influence qu'il eut pour arrêter les progrès de la décadence, son rôle est important dans l'histoire de la peinture; à beaucoup d'égards, et sans établir aucune comparaison entre le talent de ces deux artistes, ce rôle est le même que celui du peintre David au commencement de notre siècle. David aussi débuta à une époque de décadence; ses premiers essais furent des hommages au mauvais goût du jour, puis, tout à coup changeant de manière, il se jeta dans l'extrême opposé, cherchant à imiter les anciens, et ne voyant pas qu'il ramenait la peinture à la statuaire, au bas-relief, et que pour éviter un défaut, il tombait dans un autre, ôtant la vie, la variété et l'expression, par haine de la familiarité et du maniérisme.

Baroccio s'attacha dès le commencement de sa carrière à l'étude des grands maîtres. Il était de la même ville que Raphaël, et comme lui d'une famille d'artistes, dont plusieurs se distinguèrent dans la sculpture, l'architecture, la ciselure et les sciences abstraites. C'est probablement le père de Baroccio qui, vers le milieu du seizième siècle, fit une pendule qui marquait la révolution des temps, et tout le système planétaire; l'une de ces merveilles dont on retrouve encore quelques vénérables restes dans les cathédrales de la Flandre et des bords du Rhin, et qui excita dans le temps une immense admiration.

Baroccio naquit huit ans après la mort de Raphaël; à quinze ans il étudiait dans la galerie du duc d'Urbin les grands maîtres de l'école vénitienne. A vingt ans il vint à Rome; il y trouva encore un des élèves favoris de Raphaël, Jean d'Udine, qui, par tendre souvenir de son maître, accueillit son jeune concitoyen avec un vif intérêt. Il fit aussi connaissance avec

Michel-Ange Buonarotti, et se lia également de grande amitié avec Fédérigo Zuccaro, de même âge que lui.

Ainsi Baroccio est le nom qui unit les deux époques de gloire et de décadence de l'école romaine.

Il ne prétendait pas créer un nouveau système, au contraire, tous ses efforts tendaient à ramener l'école romaine à l'imitation des grands maîtres. Malheureusement Baroccio, doux, timide et enthousiaste, ne sut pas adopter franchement l'un des styles qu'il admirait; passionné d'abord pour le Titien, puis pour Raphaël, et ensuite pour le Corregio, il fit par instinct, et avec un talent inférieur, ce que les Carrache tentèrent quelques années plus tard, avec réflexion : l'introduction d'un système d'éclectisme. Nous verrons, en nous occupant de l'école de Bologne, quel fut le succès de cette tentative.

Baroccio, nous le savons déjà, y échoua; son nom ne saurait être placé à côté de celui des Carrache, et pourtant son succès fut tel qu'il excita chez ses rivaux la plus violente jalousie; il venait de terminer ses fresques au Belvédère, en collaboration avec son ami Zuccaro, lorsqu'il fut empoisonné dans un banquet fraternel que lui avaient offert ses assassins. Il ne succomba pas, et même il survécut à ce crime plus de quarante ans; mais sa santé fut détruite, et c'est dans les courts intervalles de ses cruelles souffrances qu'il peignit ses principaux tableaux. Il y en a un dans la galerie du Vatican qui caractérise peut-être le mieux le talent de Baroccio, c'est l'*Extase de sainte Micheline*, qui a eu aussi l'honneur d'être ravi à l'Italie pour figurer au Louvres.

C'est joli, c'est coquet; les couleurs cinabre et outremer ravissent le bon public qui est toujours en majorité, et l'on voit de prétendus connaisseurs quitter la *Transfiguration* pour admirer *sainte Micheline*.

Voilà le mal qu'ont fait à l'art des artistes tels que Baroccio,

d'Arpino, Andréa Sacchi, Carle Marate, tous grands peintres, comparés à leurs contemporains; mais dont les œuvres sont un des plus grands écueils que puisse rencontrer en Italie, l'amateur dont le goût n'est pas encore bien formé; elles ont trop de réputation et de mérite pour qu'on passe devant elles sans s'y arrêter; mais ce mérite est si mélangé de défauts, ces défauts sont rachetés par des qualités si réelles, que l'impression qu'on en reçoit est un affaiblissement du sentiment du bon et du mauvais. De même qu'en morale, ce qu'il y a de plus dangereux pour les hommes qui ne sont pas solidement affermis dans leurs principes, c'est bien moins la vue du mal franchement exposé, il ne leur inspirerait que du dégoût, que l'aspect de vices agréablement déguisés et mêlés à de bonnes qualités.

La réaction ne se fit pas sans de violentes querelles. Le poison avait mis Baroccio hors de combat; la lutte personnelle continua entre le chevalier d'Arpino, champion et chef de la nouvelle école, et de l'autre côté Annibal Carrache et Caravaggio qui tous deux soutenaient les bons principes, en les appliquant de manières fort différentes. D'Arpino provoqua en duel Carrache, qui répondit que ses armes à lui étaient ses pinceaux[1]; Caravaggio provoqua d'Arpino qui refusa pour motif d'indignité, Caravaggio ayant été son domestique, et n'étant pas ennobli comme lui.

Ces exemples de l'esprit querelleur et violent des artistes du seizième au dix-septième siècle ne furent que trop fréquents.

[1] Ainsi le disent quelques biographes, mais cela est peu probable, d'Arpino n'était pas brave, tandis qu'Annibal Carrache était non-seulement courageux, mais très-emporté et très-fort.

MICHEL-ANGE DE CARAVAGGIO.

1569—1609.

Figure en première ligne parmi les artistes de cette époque; sa vie est une seconde édition fort peu corrigée, de celle de B. Cellini, avec cette seule différence qu'il ne joue pas du couteau, mais de l'épée.

A la surface les mœurs étaient plus polies, au fond elles n'étaient pas améliorées. Caravaggio portait la chaîne d'or comme s'il eût été chevalier, le chapeau empanaché, le pourpoint de soie; ce n'était pas un homme de la rue, moitié *piccaro*, moitié *bravo*, passablement vagabond comme Cellini au début de sa carrière, mais il n'en valait pas mieux pour cela; il n'y a de différence que dans les formes.

Comme peintre, il tient un rang très-supérieur à celui de Baroccio, sans qu'on puisse établir entre eux d'autres rapports que celui-ci, que tous deux travaillèrent à ramener l'art dans une meilleure voie, par des routes tout à fait différentes; Baroccio est essentiellement timide et imitateur, Caravaggio est plein de hardiesse et d'originalité. C'est bien à ces deux hommes que s'appliquerait la science qui prétend reconnaître dans l'œuvre les dispositions morales et physiques de l'artiste.

Caravaggio contribua puissamment à ramener la peinture de l'afféterie à la vérité, mais à une vérité sans noblesse; la nature fut la source où il puisa sans discernement, ne se souciant nullement que l'eau fut limpide et cristalline, et acceptant la vase et ses souillures.

Il ne mettait pas non plus de prix à la correction du dessin, et ne faisait aucun cas des études dont le but est la recherche du beau; pour lui, le beau n'était que le vrai, quel qu'il fût. Ainsi, un jour que dans un musée on lui montrait des antiques,

il dit, en désignant de la main un groupe de gens du peuple arrêtés près de là : « Qu'ai-je besoin de vos statues? la nature ne m'a-t-elle pas donné assez de modèles? » Et mettant la pratique d'accord avec la théorie, il entra dans un cabaret, et fit d'après nature le portrait d'une bohémienne, disant que ce sujet valait tous ceux que l'antiquité nous a légués.

Il existe de lui à Rome, une Sainte Anne occupée à des travaux de femme, avec la Vierge auprès d'elle; l'une et l'autre ont les traits les plus vulgaires et sont vêtues à la romaine; ce sont certainement les portraits d'une femme et d'une jeune fille du peuple, fidèlement représentées telles que le hasard les offrit à sa vue.

Dans la *Mise au tombeau* qui est au Vatican[1], on retrouve ce même mépris du beau; ce tableau a un relief incroyable, et l'exécution une énergie qui excitent l'admiration des amateurs qui ne cherchent dans l'art que ce que lui demandait le Caravaggio, la fidélité du rendu. Kugler dit avec raison, que ce tableau devrait être intitulé : les Funérailles d'un chef de bohémiens.

Dans le Saint Mathieu qui fait actuellement partie de la galerie de Berlin, il a pris pour modèle de la figure de l'apôtre, le premier mendiant qu'il trouva sur son chemin. Non-seulement il ne chercha pas l'idéal comme Guido Reni, mais il ne cherchait pas même les belles figures pour les copier.

Enfin, à Naples, aux *Studi*, il y a de lui une *Judith* qu'on peut mettre au nombre de ses ouvrages les plus vigoureux, les plus énergiques. « Mais, dit Viardot, il est impossible de reconnaître dans cette forcenée, qui coupe le cou d'Holopherne, comme un boucher saigne un mouton, la timide et vertueuse veuve de l'Ecriture qui se résout, sur l'ordre du Seigneur, à

[1] Dans la seconde salle.

commettre deux crimes pour sauver son peuple : ôtez le nom du tableau, afin de ne laisser subsister que l'action qu'il représente, et la *Judith* de Caravaggio ne sera plus qu'une courtisane qui assassine son amant pour le dépouiller ; réduite à cet ignoble sujet la peinture serait irréprochable. »

Par les citations que je viens de faire, nous voyons que le Caravaggio traitait volontiers les sujets de haut style, mais qu'il les traitait de la même manière que ces sujets familiers ou vulgaires dans lesquels il excellait — tels que les *Joueurs d'échecs*, à Venise, et une autre scène de joueurs, dans la galerie Sciarra à Rome, représentant un jeune homme, volé au jeu par deux escrocs. Le musée de Genève possède du Caravaggio un des tableaux les plus caractéristiques du talent de cet artiste ; la hardiesse de la touche, la beauté du coloris et la vulgarité du sujet ne laissent rien à désirer.

Dans d'autres galeries on rencontre assez fréquemment de lui des scènes de cabaret, de rue, de marché, d'astrologie, des fruits, des fleurs, des comestibles, etc.

Tranchons le mot : le Caravaggio fut en Italie l'un des plus illustres propagateurs du système qui a prévalu dans l'école hollandaise, système qui consiste à transformer en beauté de l'art, ce qui est laideur dans la nature. Ce n'est pas l'élévation de la pensée, qui est son but, mais la représentation de la nature quelle qu'elle soit.

Les anciens avaient fait de la beauté leur principal but, ils ne se contentaient pas même de la beauté individuelle, ils la voulaient abstraite, générale, idéale. Il ne leur suffisait pas que Vénus fût une belle femme, elle devait être la perfection de la beauté féminine. Raphaël, nous l'avons vu, adopta le même système ; seulement il donna à l'expression plus d'importance encore qu'à la forme : le type de ses madones est d'une grâce et

d'une noblesse merveilleuses, mais il n'est pas idéal, il se rapproche de la simple mortelle par l'individualité des figures.

Les peintres de la décadence suivirent une voie toute différente. Baroccio et ses imitateurs renoncèrent à la vérité pour chercher une beauté de convention, et le Caravaggio renonça à la beauté pour une vérité sans noblesse, sans discernement.

Ce système a toujours prévalu dans les écoles secondaires, parce qu'il n'exige qu'un talent d'imitation ; il est plus facile de copier que d'embellir, de se faire de la beauté un type conventionnel, que d'en découvrir les éléments dans l'observation de la nature.

L'école de Venise, et sa fille aînée, l'école hollandaise: ont popularisé ce système par les brillantes qualités dont elles l'ont revêtu. On est allé jusqu'à soutenir dans des ouvrages sérieux, que l'imitation matérielle de la nature était le véritable but de l'art ; qu'un bossu, un borgne, un boiteux, étaient des figures qui, bien que défectueuses en elles-mêmes, pouvaient *riuscire bellissime*[1].

C'est la vieille querelle du romantique et du classique : l'art pour l'art, les sens, seule source de nos plaisirs, ou l'art s'adressant aux plus nobles facultés de l'intelligence humaine.

Les partisans du romantique ont reproché à leurs adversaires de ne faire aucun cas du pittoresque, et même de le repousser, de le rejeter d'une manière absolue; mais voyez Raphaël, il n'est pas plus exclusif que ne l'est Boileau, ce parfait modèle du classique littéraire; or, si le *Lutrin* et les *Satires* sont riches de traits pittoresques mais choisis, et d'un goût irréprochable, les œuvres de Raphaël abondent aussi en figures d'un *naturalisme* non moins vrai, non moins pittoresque que la Bohémienne du Caravaggio ; y a-t-il en ce genre rien de plus parfait que le

[1] Majer, De l'imitation pittoresque.

mendiant difforme qui se traîne sous le péristyle du Temple, et le boiteux que guérissent Pierre et Jean[1] ?

La différence qui sépare ces deux systèmes, dans les arts comme dans la littérature, c'est que, chez l'un, le pittoresque ne sort pas des limites du bon goût et que, chez l'autre, il s'empare du tout, règne partout, sans choix, jusqu'au mépris de la vraisemblance. Pour les Caravaggio, le premier personnage qui se présente, pourvu qu'il soit pittoresque, est également propre à représenter saint Pierre, saint Michel, un héros ou un gueux ; de même que les Victor Hugo font parler le même langage aux personnages les plus éminents et aux êtres les plus dégradés, sans égard aux modifications que l'éducation, la position sociale, le caractère et le degré de passion apportent dans la manière de s'exprimer.

L'école de Venise n'est pas allée aussi loin que le Caravaggio ; si la vraisemblance et la vérité historique y sont souvent sacrifiées, du moins elle a cherché l'élégance, et Paul Véronèse, de tous les peintres vénitiens, sauf le Bassano, celui qui a poussé ce sytème le plus loin, n'est jamais tombé dans la bassesse comme l'a fait si souvent Caravaggio.

Le Caravaggio eut pendant sa vie plus de réputation que les Carrache et le Dominiquin. Annibal Carrache disait de lui « qu'il broyait de la chair, » manière d'exprimer combien son coloris était vrai et plein de vie. Caravaggio avait étudié sous Giorgione, le plus grand coloriste de l'école vénitienne.

Les tableaux qu'il fit dans le style de son maître sont les plus estimés ; mais ses succès, même dans le clair-obscur, le jetèrent dans l'exagération ; il se mit à représenter des objets très-peu éclairés et fortement chargés d'ombre ; il semble que ces figures sont au fond d'un souterrain et ne reçoivent qu'une

[1] Cartons de Raphaël à Hamptoncourt.

faible lumière par le haut[1]. De là le surnom de Rembrand de l'Italie. Ses fonds sont toujours sombres et il manque de dégradation dans ses lumières, la première condition du clair-obscur. Cependant l'aspect de ses tableaux charme par le grand effet qui résulte de ce vif contraste d'ombre et de lumière, et par l'énergie de la touche et du dessin.

Obligé de quitter Rome à la suite d'un homicide, il se rendit à Naples où il resta quelque temps. De là il passa à Malte, fidèle à son projet de se faire ennoblir afin de pouvoir se battre avec d'Arpino ; son désir fut exaucé, il reçut la croix de l'ordre en récompense de son tableau de la *Décollation de saint Jean.* Mais un jour il se prit de querelle avec un chevalier et fut jeté dans une prison d'où il s'échappa au péril de sa vie. Après avoir passé quelque temps en Sicile, il se remit en route pour Rome. En arrivant à Porto-Ercole, il fut dévalisé et perdit tout ce qu'il possédait. Errant par une chaleur excessive et en proie au désespoir, il fut saisi d'une fièvre cérébrale et mourut misérablement dans un bouge, âgé de quarante ans, en 1609.

Le Caravaggio, en ramenant les peintres à l'étude de la nature, fut un réformateur comme on n'en voit que trop : pour corriger un défaut, ils tombent dans l'excès contraire.

L'école romaine s'était jetée dans le *maniérisme* ; à force de raffinement, elle avait perdu toute vérité et toute élévation; il l'entraîna dans le *naturalisme,* et cet amour exagéré pour la vérité lui fit perdre toute noblesse, toute pureté ; il n'admettait ni discernement ni choix dans les sujets que lui fournissait la nature : à ses yeux, l'ignoble valait la grâce et la noblesse, parce que l'ignoble est dans la nature aussi bien que la beauté. Son mérite fut donc indépendant de l'élévation de la pensée,

[1] C'est aussi le système du Guerchino.

l'art s'abaissa à n'être plus qu'un miroir dont la surface reflète fidèlement tout ce qui vient y réfléchir son image ; il renonça à toute tendance morale, intellectuelle, pour se faire simple copiste.

Et comme la vérité matérielle, banale, est bien plus appréciable pour le public que les hautes qualités de la pensée ; qu'il y a incomparablement plus de gens capables de reconnaître le mérite d'une imitation à la flamande d'étoffes, d'ustensiles, d'armes, de meubles et même de figures qui n'expriment que ce degré d'intelligence, de passions ou de vices du premier manant qu'on rencontre dans la rue, qu'il n'y a de juges en état d'apprécier les hautes inspirations d'un maître tel que Raphaël, cette nouvelle voie, dans laquelle le Caravaggio jeta la peinture, eut les plus déplorables résultats. Une fois qu'elle y fut entrée, elle s'y est maintenue jusqu'à nos jours. Les grands artistes qui ont tenté de l'en faire sortir, ont été les exceptions qui confirment la règle.

Une autre circonstance a puissamment contribué à hâter la décadence. C'est l'abaissement des grandes fortunes dans les anciennes familles ; aujourd'hui c'est la foule qui fait vivre les artistes, autrefois c'était une société d'élite ; c'étaient les puissants et les riches de père en fils qui, quoi qu'en disent les renards de la fable, ont en général, par leurs loisirs et leur éducation, par leurs rapports avec l'aristocratie intellectuelle, plus de moyens de former leur goût et plus d'intérêt à favoriser les arts, que l'homme qui a consacré tous ses moments, toutes ses facultés à gagner la modeste aisance qui doit adoucir sa vieillesse. Une plus grande égalité dans la répartition des richesses, comme nous l'avons aujourd'hui, est assurément une bénédiction qui doit inspirer à tout honnête homme un vif dévouement au développement régulier de la civilisation moderne ; mais au point de vue exclusif des beaux-arts, ce n'est pas une

circonstance à placer au nombre des causes qui favorisent leur développement; elle peut donner du pain à un plus grand nombre d'artistes, elle ne permettrait pas les vastes et magnifiques entreprises de Jules II et de Léon X.

Un seul souverain, dans les temps modernes, a tenté de renouveler dans sa capitale le rôle de ces pontifes romains; tout le monde sait que les travaux de Munich ont donné une grande impulsion à l'école allemande et jeté un vif éclat sur l'Allemagne. Mais les conséquences mêmes de cette tentative ont prouvé combien peu la société moderne se prête à de si magnifiques conceptions.

Et qui pourrait, si ce n'est un souverain, donner à de si vastes entreprises la suite, la direction et la régularité nécessaires pour en assurer la bonne fin? Et parmi les souverains, combien y en a-t-il qui ne rencontreraient pas, dans les pouvoirs constitutionnels, le budget, leur liste civile et même les intérêts politiques, d'insurmontables obstacles?

Que sont en France, depuis trente ans, les travaux publics entrepris dans le domaine des beaux-arts, sinon la preuve continuelle et vivante de l'impossibilité de rien accomplir de grand en ce genre, là où il n'y a pas une volonté unique et un pouvoir absolu? Sous le régime représentatif, ce ne sont pas les besoins de l'art qui désignent l'artiste, mais les exigences de la politique du jour; la répartition des commandes se fait, non entre les plus dignes, mais entre ceux dont les votes doivent être conquis. Je ne blâme ni ne loue, je constate un fait.

Revenons à l'école romaine.

Les peintres qui continuèrent en Italie les hautes traditions de l'art, tels que les Carrache, le Dominiquin, le Guerchin, ne vécurent que momentanément à Rome et n'appartiennent pas à l'école romaine. Nous les retrouverons ailleurs.

Un homme intrigant, comme l'avait été Bramante, et, comme lui, très-avant dans la faveur du souverain, mais qui n'avait pas le mérite du protecteur de Raphaël, le chevalier BERNINI[1], devint le dispensateur de toutes les grâces que le pape accordait aux beaux-arts. Paul V en fit son favori. Grégoire XV le créa chevalier, Urbain VIII le combla de richesses. Son influence fut désastreuse, non qu'il fût un homme sans talent, il s'en faut de beaucoup, mais parce que son talent fut entaché de ce mauvais goût, de cette afféterie qui rendent si ridicule la littérature de cette époque.

C'est lui qui a fait le grand baldaquin et la chaire de Saint-Pierre, ainsi que la place circulaire qui précède l'église; c'est son chef-d'œuvre en architecture, et réellement une des plus belles conceptions de l'art moderne; on le surnomma le *second Michel-Ange*, parce qu'il fut comme Buonarotti, sculpteur, peintre et architecte; il acheva cette église commencée par Bramante, perfectionnée par Raphaël et Michel-Ange. Sa réputation fut si grande que Louis XIV l'appela à Paris pour restaurer le Louvres. Tout cet éclat ne prouve pas le mérite de l'artiste, mais l'influence du mauvais goût à une époque de décadence.

Comme tout courtisan, Bernini cherchait dans ses favoris la souplesse plutôt que le talent; ceux qu'il protégeait (et l'on n'obtenait rien sans sa protection) devaient ployer leur goût au sien, se soumettre à ses caprices et par-dessus tout admirer son style. La cabale, c'est le nom qu'on donna en Italie à ces coteries, toute-puissante lorsque Bernini disposait de tous les travaux publics, tint à l'écart les peintres qui auraient pu ramener l'école romaine aux saines doctrines.

De nouveau la vérité fit place à un style de convention, il ne

[1] **Né à Naples en 1598, mort en 1680.**

fallut qu'un très-petit nombre d'années pour que les principes les plus erronés prissent racine dans les ateliers, surtout chez les élèves de Pierre de Cortone. Bellori affirme qu'on alla jusqu'à blâmer l'imitation de Raphaël; et qu'on tourna en dérision l'étude de la nature.

Le paysage seul, au lieu de décheoir, atteignit son plus haut degré de perfection. Urbain VIII fut pour les paysagistes, ce que Léon X avait été pour Raphaël et son école. Rome compta alors parmi ses peintres les trois plus grands paysagistes, Nicolas Poussin excepté, qui aient existé de l'autre côté des Alpes : Claude Lorrain, le Guaspre et Salvator Rosa. Tous les trois à peu près du même âge, tous les trois également célèbres, et ayant tous les trois un style et un genre différents les uns des autres.

Dans le dix-septième siècle, PIETRO BERRETTINO (1596—1669), plus connu sous le nom de Pierre de Cortone, fit une sorte de révolution dans les écoles de Rome et de Florence; il appartenait à toutes deux. Avec lui disparurent les derniers vestiges des qualités qui avaient distingué les premiers maîtres florentins.

Il avait étudié sous Lanfranc, élève des Carrache, et il appartenait aussi un peu à l'école de Venise. Déjà chez lui, on remarque certains artifices que nos artistes modernes, pour leur propre commodité, ont érigés en vertus : il finissait les parties principales et négligeait toutes les autres. L'agrément, la facilité, une certaine élégance, tels sont les traits distinctifs de son style; il évitait les ombres trop fortes, se plaisait dans les demi-teintes, recherchait les fonds un peu obscurs, coloriait sans affectation, en un mot, c'était un homme de goût.... *a perfect gentleman*. Dans cette sagesse, aussi éloignée de la verve saisissante du génie, que des écarts du mauvais goût, il y a quelque chose qui plaira toujours à la foule, parce que l'élégance est plus facile à comprendre, qu'il ne l'est d'apprécier la fougue d'un grand talent.

Mais ce mérite très-réel, quoique limité, ce style facile, dégénéra en négligence chez les élèves; de même que la hardiesse énergique du dessin de Michel-Ange était devenue une grossière exagération du jeu des muscles. C'est le propre des élèves que de tomber dans les défauts des qualités de leurs maîtres.

Le style élégant de Pierre de Cortone, chez ses imitateurs, aboutit au maniérisme. On se fit un type de beauté de pure convention, comme de nos jours, nous avons vu les copistes de sir Th. Lawrence tomber dans l'afféterie, qu'ils prenaient pour la beauté aristocratique. Que de caricatures sont nées de cette charmante figure du « *Jeune Lambton* » par sir Thomas! Que de risibles efforts n'avons-nous pas vus chez les peintres de portraits pour donner aux figures les plus bourgeoises, le type byronnien! et, au commencement de notre siècle, Isabey, dans ses charmantes têtes de femmes, si gracieusement entourées d'une auréole de gaze, de dentelles et de fleurs, de combien d'extravagants effets de coups de vent dans une coiffure, n'a-t-il pas fourni l'idée à ses imitateurs. Toujours il en a été ainsi: au dix-septième siècle, comme de nos jours, comme au temps de la Renaissance.

L'effet de cet esprit d'imitation est très-visible dans les tableaux de l'école romaine au dix-septième siècle. Les têtes ont toutes une singulière ressemblance; c'est un type que les artistes adoptent, et dans lequel les traits sont d'une grandeur démesurée, surtout les bouclres et les nez; le dessin est incorrect, le coloris faux et rude.

Vers la fin du siècle il n'y eut plus à Rome que deux écoles: celle de Pierre de Cortone, soutenue par son principal élève Ciro; celle de Sacchi, par Carlo Maratte.

La première visait à étendre les idées, mais favorisait la négligence; la seconde réprimait la négligence, mais rétrécissait les idées.

Elles luttèrent l'une contre l'autre, employées indifférem-ment par les papes jusqu'à la mort de Ciro, en 1639. Dès ce moment CARLE MARATTE fit la loi et, sous Clément XI, dont il avait été le maître de dessin, il dirigea les travaux immenses que ce pape fit exécuter à Rome et à Urbino.

C'est Carle Maratte qui a restauré les loges de Raphaël; au dire de Constantin, c'est l'œuvre d'un artiste sans goût et sans jugement; Lanzi qui vivait au milieu du siècle dernier, au contraire, loue ce travail; d'où il est permis de conclure que les couleurs de la retouche, et notamment ce bleu si criard, auront changé avec le temps.

Dans la peinture de genre, dans les batailles, les marines, le paysage, ce sont des étrangers qui tinrent parmi les artistes à Rome les places les plus distinguées. Tout à l'heure nous avons nommé Claude Lorrain et les deux Poussin, à ces noms il faut ajouter Van Laar, le Bourguignon et Tempestà, qui sont au premier rang dans des genres différents.

« Au commencement du dix-septième siècle, dit Passeri, les *ultramontains* (c'est le nom qu'on donnait aux gens qui venaient d'au delà des monts) se réunissaient selon leurs nations respectives, Français avec Français, Hollandais avec Hollandais, Flamands avec Flamands, et quand ils étaient en argent et qu'un de leurs compatriotes arrivait à Rome, il fallait qu'il invitât toute la bande à un festin donné dans quelqu'une des plus fameuses tavernes de la ville. Chacun payait ordinairement sa part dans ces festins, mais le nouveau venu était taxé à la plus forte. La fête durait au moins vingt-quatre heures sans quitter la table, et le vin leur était apporté dans des outres (comme qui dirait dans des tonneaux). Ils appelaient cette orgie le baptême, et l'indiscrétion avec laquelle ils donnaient cette sainte appellation à leur débauche, venait de ce qu'ils y imposaient un nom au nouveau venu, nom généralement dérivé de quelque parti-

cularité dans sa personne. C'est ainsi que Pierre Van Laar[1] — qui était mal fait, fut baptisé le *Bambocciato*, et depuis lors il fut toujours appelé de ce nom. »

Ce Bambocciato, dont parle Passeri, peignait ordinairement des sujets burlesques, des rixes, des mascarades; ses figures, en général de petite dimension, sont si vives, si bien coloriées, que, dans l'école flamande qui excella en ce genre, les œuvres de Van Laar tiennent un rang très-distingué; elles prirent de lui le nom de *Bambochades*. Ce genre devint fort à la mode, il eut son Michel-Ange dans un artiste italien nommé Cerquozzi[2], (1602—1660), et depuis lors il y a toujours eu un bon nombre d'artistes qui le cultivèrent.

Le Bourguignon (Jacques-Courtois, 1621-1676) était un soldat de fortune qui, à la vue de la fameuse bataille de Constantin, dans les *Stanze* de Raphaël, se sentit tout à coup une irrésistible vocation pour la peinture, il quitta l'épée, et se mit à étudier comme un jeune écolier; mais ses habitudes de spadassin n'étaient pas tellement oubliées, qu'il ne mit volontiers le couteau à la main. Or, un jour qu'il en avait abusé, il fut obligé de se réfugier dans le sanctuaire d'une église, et pour échapper à toutes les poursuites il se fit jésuite; le froc, comme le manteau de la charité, couvrait alors une multitude de péchés. Quoique jésuite, le Bourguignon resta peintre et fit des chefs-d'œuvre; ses batailles respirent le carnage; ce ne sont pas ces froides représentations des victoires de Louis XIV par Van der Meulen, ni ces peintures des bulletins de l'armée française dont la recette a servi pour un si grand nombre des ta-

[1] Il était à Rome sous le pontificat d'Urbain VIII, 1633 à 1644; il mourut dans sa patrie en 1673.

[2] Surnommé aussi le *Michel-Ange des batailles*.

bleaux de la galerie de Versailles : sur un tertre un général à cheval braquant sa lorgnette sur un ennemi qu'on entrevoit à peine ; à quelques pas en arrière un groupe d'officiers empanachés, montés sur de superbes coursiers qui rongent leur frein ; sur le premier plan, un affût de canon brisé, un mort et un mourant, quelques boulets à demi enterrés ; dans le lointain des lignes de points bleus, blancs ou rouges, qui figurent les armées ; ci et là de la fumée ; mettez au général une capote grise et un petit chapeau, si ce doit être une bataille de l'empire ; un tricorne galonné et une vaste perruque s'il s'agit d'un lieutenant du grand roi. Tout le reste est l'affaire du livret ou du cicérone.

Ce n'est pas ainsi que l'entendait le Bourguignon ; ses batailles sont de véritables mêlées ; il y a de la rage, de la fureur, du désespoir chez ses combattants, on voit bien qu'ils ne sont pas de ces machines à tactique qu'on appelle soldats.

La *grande bataille* de Salvator Rosa, qu'on voit au Louvres (et ce peintre avait beaucoup des qualités du Bourguignon), n'atteint pas au mérite des peintures de celui-ci ; seulement il faut les regarder d'un peu loin, la touche y est énergique mais négligée ; on voit que ce peintre sentait vivement ce qu'il peignait, et ne prenait pas ses pinceaux pour remplir une tâche, mais pour obéir à son inspiration.

La peinture de scènes maritimes prit aussi à cette époque un grand développement, elle toucha promptement à la perfection. Salvator Rosa et Claude Lorrain ont peint, dans des styles fort différents, des marines également admirables de vérité et de poésie.

Après eux et avant Joseph Vernet, en suivant les dates, il faut placer deux autres peintres malheureusement aussi célèbres par leurs crimes que par leur talent. L'un, AGOSTINO TASSI, 1566—1642, chez qui Claude Lorrain servit en qualité de cui-

sinier, passa cinq années dans les galères de Livourne, exempté, il est vrai, des travaux publics, mais détenu avec les galériens. Ce fut dans de si déplorables circonstances que se développa son talent de peintre, et il arriva bientôt à un mérite très-distingué dans l'art de représenter des flottes, des naufrages, et toutes les scènes de la mer.

L'autre fut un Hollandais, Péter Mulier, surnommé de Mulieribus, peut-être parce qu'il fut, dit-on, une sorte de Barbe-bleue, ce qui le mena tout droit aux galères. Un autre surnom lui est resté, celui de Tempesta, qui du moins ne rappelle que son talent pour peindre les tempêtes. Enfermé dans un donjon, d'où il dominait la mer, il put peindre d'après nature ces sujets, dans lesquels il excella. C'est dans les prisons de Gênes qu'il a fait ses plus beaux tableaux ; en général l'effet est sombre, triste comme devaient l'être ses pensées.

A l'exception de Raphaël Mengs (1718—1779), il n'y a plus aucun artiste à citer dans l'école romaine. Saxon de naissance, il vint à Rome encore enfant, conduit par son père, miniaturiste de quelque talent et bon dessinateur ; sa réputation est grande ; il la doit certainement à son talent, et aussi un peu à la complète décadence de l'école. Quand Mengs vivait, Rome ne possédait plus un seul artiste digne d'être cité.

Non-seulement il était distingué comme peintre, mais ses connaissances littéraires, son excellente éducation allemande, lui faisaient soutenir honorablement dans la société la place que lui avaient conquise ses talents d'artiste.

Il fut fort lié avec Winkelmann, qu'il aida puissamment dans son histoire critique et philosophique des beaux-arts, par ses connaissances pratiques, par son esprit cultivé et intelligent, et l'étude approfondie qu'il avait faite des grands maîtres du seizième siècle.

Mengs a eu le titre de peintre de la cour de Dresde, sans avoir

jamais résidé en Saxe; il a fait plusieurs séjours à Madrid, où il a peint, dans le salon du roi, l'*Apothéose de Trajan*, les *Saisons*, et d'autres compositions fort belles, dit-on. A Rome, il y a de lui trois grandes peintures : à Saint-Eusèbe, le tableau de la voûte, ce n'est pas la meilleure; dans la villa Albani, le *Parnasse*, l'une des plus savantes compositions qui aient été produites; enfin au Vatican, le cabinet des papyrus: la beauté céleste des anges, la majesté du Moïse et du saint Pierre, le charme du coloris, le relief et l'harmonie font regarder cette œuvre comme l'un des ornements les plus remarquables du Vatican et de Rome.

Raphaël Mengs a laissé sur la peinture plusieurs écrits qui sont fort estimés. Il est le dernier peintre de l'école romaine dont le nom ait survécu à la génération dont il fit partie. Depuis lui, comme avant lui, Rome a toujours possédé des peintres, des sculpteurs, des graveurs distingués entre les plus éminents de toutes les nations, mais qui vécurent dans la ville éternelle, comme ces pèlerins qui doivent, au moins une fois dans leur vie, visiter le lieu qui a occupé toutes leurs pensées; quelques-uns venus pour un jour, y ont passé leur vie entière, mais Rome ne les comptait pas parmi ses enfants.

Rome survivait à sa gloire ; l'éclat qu'avait jeté l'école de Raphaël, la faisait considérer au delà des monts comme le foyer des beaux-arts, quand depuis longtemps ses artistes étaient tombés au-dessous du niveau de l'art en France, en Angleterre et en Allemagne. C'est à l'époque de sa pleine décadence que les souverains étrangers fondèrent à Rome ces académies, où les jeunes artistes de leur nation reçoivent aux frais de l'Etat l'instruction, et trouvent gratuitement toutes les douceurs de la vie de famille.

En 1666, peu d'années avant que Nicolas et Gaspard Poussin, Claude Lorrain et Salvator Rosa, terminassent leur

existence, Louis XIV fonda à Rome l'académie française ; Le Brun en fut un des premiers élèves. Le petit-fils de Louis XIV, Philippe V, d'Espagne, fonda à Madrid l'académie de Saint-Ferdinand, à laquelle il imposa l'obligation d'envoyer chaque année à Rome, aux frais du roi, les jeunes artistes qui donnent de grandes espérances. Vers la fin du siècle dernier, en 1791, le Portugal suivit cet exemple. Le roi de Prusse aussi a fondé à Rome une institution analogue à ces académies ; il fournit libéralement à l'entretien des artistes qu'il y envoie.

Un fait remarquable, c'est le peu d'influence qu'exercèrent sur l'école romaine les peintres étrangers qui y accoururent en foule, et parmi lesquels se trouvèrent quelques-uns des plus illustres maîtres des écoles de France, d'Espagne, de Hollande et d'Allemagne. Albert Durer fait exception. Les contemporains de Raphaël imitèrent cet artiste, digne d'admiration sans doute, mais qui en était encore à la Renaissance quand Rome possédait déjà les immortels chefs-d'œuvre de l'art à sa perfection. Cet hommage des Italiens du seizième siècle envers l'Allemagne, les Allemands de nos jours le rendent bien à l'Italie du moyen âge ; ce n'est pas Raphaël, ni les Carrache, ni le Titien, ni le Corrége qu'ils prennent pour modèle, mais les maîtres du quinzième et même du quatorzième siècle, peut-être avec le secret espoir qu'en reprenant les choses à leur point de départ, ils arriveront au même but. Dieu le veuille !

La réputation de l'école de Raphaël répandue dans toute l'Europe, et les grands travaux que les papes continuèrent pendant le seizième siècle, attirèrent à Rome une foule d'artistes de toutes les nations. C'était déjà alors, comme aujourd'hui, une maxime admise par les peintres aussi bien que par l'Eglise catholique, que : « hors de Rome, il n'y a pas de salut. »

Rubens, Van Dyck, Elzheimer, Téniers le père, Breughel, Pœlenburg, Velasquez qui fit à Rome ce portrait d'Innocent X

souvent mis en parallèle avec ceux de Léon X par Raphaël et de Paul III par le Titien; N. Poussin, Joseph Vernet, Angélica Kaufmann, Raphaël Mengs, sir J. Reynolds et David, voilà quelques-uns des artistes étrangers dont les noms se rattachent à l'école romaine, soit par l'influence qu'elle exerça sur leur talent, soit par les modifications qu'eux-mêmes y introduisirent par leurs œuvres et l'exposé de leurs théories sur l'art en général.

De tous ces grands artistes N. Poussin seul a passé la plus grande partie de sa vie à Rome, seul il aurait droit d'être considéré comme l'un des chefs de l'école romaine. S'il nous arrive à Genève de réclamer Rousseau comme Genevois, les Français ne manquent pas de répondre que Rousseau est Français, parce que sa vie littéraire s'est écoulée en France; mais qu'on s'avise de classer Poussin parmi les peintres de l'Italie, où il a passé près de quarante années, et aussitôt les Français s'écrient qu'il leur appartient exclusivement, qu'il est né Français, que son éducation s'est faite en France, et que si son génie s'est développé en Italie, il en avait reçu les germes dans son pays natal. C'est un louable amour-propre, mais deux thèses si contraires ne peuvent être justes toutes deux, il faudrait avoir le courage de choisir.

Poussin vint à Rome à l'âge de trente ans, et il y a passé le reste de sa vie. Il y a donc de bonnes raisons de le considérer comme appartenant à l'école romaine. Toutefois nous respecterons une si honorable susceptibilité, d'autant plus que l'influence de cet artiste éminent s'est fait sentir en France beaucoup plus qu'en Italie, où le grand nombre des chefs-d'œuvre diminuait l'importance des travaux de Poussin.

Nous nous réservons de parler de lui lorsque nous traiterons du paysage.

ÉCOLE DE FLORENCE.

Que de souvenirs éveille ce nom de Florence! Les plus beaux lieux du monde, rappelant à chaque pas les événements les plus émouvants et les noms les plus célèbres; les premiers essais de la civilisation moderne et ce que le génie a produit de plus parfait: Cimabue et Michel-Ange, Dante et Boccace, Masaccio et Léonard de Vinci, Giotto et Raphaël, Maso de Finiguerra et B. Cellini, Donatello et Bandinelli; les plus grandes illustrations dans le monde politique et le monde savant; Machiavel, et Amérigo Vespucci qui a donné son nom au nouveau monde; Galilée, qui a découvert les lois qui font mouvoir la terre; Guicchardini qui a écrit l'histoire des peuples!

En arrivant par les hauteurs qui dominent la porte de Rome, la vallée de l'Arno offre un des plus ravissants aspects qui puissent charmer la vue; il semble que la fertilité et la paix, cet âge d'or du poëte, doivent éternellement régner en de si beaux lieux, chez un peuple gouverné comme une famille par des princes dont la bonté est traditionnelle. L'aspect de Florence et de ses environs réalise, et au delà, les plus beaux rêves qu'elle ait jamais inspirés.

Mais quand on entre dans la ville, les impressions changent,

ce n'est plus le présent qui occupe l'imagination, c'est le passé. Chaque pas éveille un souvenir, chaque monument rappelle une de ces scènes de vertus, de vices, d'héroïsme ou de lâcheté dont les dramatiques annales de la vieille république sont remplies.

Comme nous n'écrivons pas la description d'un voyage, nous nous bornerons à un seul exemple. Arrêtons-nous sur la place du Duomo : d'un côté le Baptistère, dont les portes en bronze, sculptées par Ghiberti, sont une des merveilles du quinzième siècle; de l'autre côté la cathédrale, dont la façade barbouillée de grisailles rappelle l'alliance des Médicis avec la famille princière de Bavière (1618) ; son dôme, construit par Brunelleschi a servi de modèle à celui de Saint-Pierre de Rome, qu'il surpasse en hauteur ; le campanile élevé par Giotto, et au pied duquel on voit encore la pierre sur laquelle Dante venait s'asseoir pour méditer sur l'Enfer et le Purgatoire et contempler le Dôme. C'est sur l'espace entre le Dôme et le Baptistère, que Savonarole éleva les bûchers qui consumèrent les chefs-d'œuvre de l'art profane et que Savonarole lui-même fut brûlé, par ordre du pape Alexandre VI. Voilà quelques-uns des monuments qu'offre cette place, et des souvenirs des scènes populaires qui s'y sont passées. A peu de distance en arrière du Baptistère se trouve l'église de San-Lorenzo, où sont les tombeaux des Médicis, et que Brunelleschi, Donatello, Michel-Ange et Verocchio ont contribué à élever ou à embellir.

Puisque nous avons évoqué le souvenir des monuments, parlons des artistes dont ces monuments ont immortalisé la mémoire.

Notre musée possède un exemplaire de l'une des portes du Baptistère de Florence, la plus remarquable production de la sculpture en ce genre, au double point de vue du mérite et de l'époque où elle fut faite. Sansovino les a prises pour modèle

pour ses portes de la sacristie de Saint-Marc à Venise, où il a représenté la vie et la mort de Notre-Seigneur.

Ghiberti avait vingt-deux ans, lorsqu'en 1401 la confrérie des marchands de Florence ouvrit un concours pour l'exécution de l'une des portes de bronze du Baptistère. L'autre porte avait été faite dans le siècle précédent par André de Pise. Les concurrents arrivèrent de toutes les parties de l'Italie. Sept d'entre eux furent admis et dans ce nombre se trouvaient Donatello et Brunelleschi, tous deux de grande réputation. Chacun de ces artistes reçut une indemnité pour le travail d'une année, ainsi que pour ses déboursés, et s'engagea à présenter au terme d'un an un panneau en bronze doré où serait sculpté, en bas-relief, le sacrifice d'Abraham.

L'année étant expirée, la confrérie nomma trente-quatre experts parmi les sculpteurs, les peintres et les orfévres (remarquons qu'on ne dit pas les dessinateurs, nous le dirions de nos jours, mais alors tout artiste était dessinateur); ces experts étaient les uns de Florence, les autres étrangers, tous artistes de talent, qu'une invitation spéciale appelait à siéger comme jury.

Il fut décidé qu'ils prononceraient leur jugement devant les modèles exposés aux regards du public, et que chacun d'eux donnerait à haute voix les motifs de son opinion.

Les ouvrages de Brunelleschi, de Donatello et de Ghiberti, furent de prime abord mis au-dessus de tous les autres. Tandis qu'on délibérait sur ces trois concurrents, Brunelleschi et Donatello, frappés de la supériorité de leur jeune rival, se retirèrent à l'écart pour se concerter; tous deux eurent la loyauté de se reconnaître vaincus et la grandeur d'âme de le déclarer publiquement.

Ce jugement fut confirmé par les applaudissements enthousiastes de l'assemblée.

Les chefs de la confrérie invitèrent Ghiberti à n'épargner ni le temps ni la dépense, pour produire un ouvrage digne de lui et de la république.

Ghiberti travailla pendant vingt et un ans à cette première porte, entièrement semblable pour les proportions, à celle d'André de Pise, et divisée de même en vingt compartiments, renfermant autant de bas-reliefs dont les sujets sont tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament; le sacrifice d'Abraham, qui avait été le sujet du concours, en est un. Elle fut posée le 25 avril 1424, à l'une des entrées latérales.

En 1428, la confrérie chargea Ghiberti d'en exécuter une autre encore plus riche, pour remplacer, à l'entrée principale, celle d'André de Pise, qui fut placée ailleurs. Ghiberti se surpassa dans ce nouveau travail qui l'occupa dix-huit ou vingt ans; il intercala dans le pourtour des compartiments, les bustes en ronde-bosse de personnages éminents dans l'histoire du peuple juif; ces statuettes sont d'une beauté parfaite. Ghiberti mourut avant que cette seconde porte fût tout à fait terminée; c'est son fils qui en acheva le chambranle et la mit en place après la mort de son père, qui eut lieu probablement en 1455. La dépense totale a été de 30,798 florins, qui représentent presque un demi-million de francs de notre monnaie actuelle. Ce seul fait suffit pour donner une idée de l'importance qu'on accordait alors aux travaux des beaux-arts, et des richesses que possédaient les marchands de Venise.

Quand André de Pise, dans le siècle précédent, eut achevé la première porte du baptistère, et qu'on la découvrit aux regards du public pour la première fois, après l'avoir mise en place, la seigneurie de Florence, qui ne se montrait officiellement que dans de rares et solennelles occasions, se rendit processionnellement à la cérémonie, accompagnée des ambassadeurs étrangers et de tous les personnages éminents de la

république. La pose de cette porte fut comme un grand événement dans l'Etat. Ghiberti ne fut pas moins honoré que ne l'avait été André de Pise. Cet amour, disons mieux, cet enthousiasme pour les arts, ne fut pas un feu passager, l'engouement d'une génération; de ces marchands florentins qui recommandèrent à Ghiberti de ne rien épargner pour rendre son œuvre parfaite, ni tous, ni même la moitié, ni peut-être le quart, n'avaient survécu aux vingt années qui s'écoulèrent entre le concours où Ghiberti fut vainqueur et l'accomplissement de son travail; cependant, à peine la première entreprise était-elle achevée, que la même confrérie en ordonna une seconde non moins dispendieuse.

On a calculé que le campanile de Santa-Maria del Fiore, commencé par Giotto un an ou deux après qu'André de Pise eut terminé la première porte du Baptistère, a coûté près de mille florins la brasse carrée[1], y compris les vides formés par les portes, les fenêtres, etc., le clocher ayant une hauteur de 144 brasses sur une largeur proportionnelle, on voit à première vue à quelles sommes incroyables s'est élevée cette dépense, constatée cependant sur des documents authentiques; il ne faut pas oublier que, depuis le milieu du quatorzième siècle à nos jours, l'argent a plus que décuplé.

Pendant les quarante années qu'il consacra aux travaux du Baptistère, Ghiberti fit aussi plusieurs statues et quelques bas-reliefs qui sont aujourd'hui encore considérés comme des chefs-d'œuvre de sculpture, plus particulièrement la statue de saint Matthieu, dans l'église d'Or-San-Michele, et la châsse de saint Zénobius, placée à *Santa-Maria del Fiore*.

Ces ouvrages eurent une très-grande influence sur les progrès de l'art, aussi grande peut-être que celle des fameux

[1] La brasse de Florence équivaut à 594 millimètres.

cartons de Léonard de Vinci et de Michel-Ange, soixante ans plus tard.

Si vous examinez de près le travail de Ghiberti, vous serez certainement frappés de la beauté des formes, de la liberté du dessin qui se révèle par la variété des gestes et la hardiesse des raccourcis, et de l'habileté dans l'exécution. Mais dans cette œuvre il est un point tout aussi remarquable, c'est l'ignorance des vrais principes de l'art ; on dirait que ces sculptures sont l'œuvre d'un peintre qui a cru pouvoir rendre avec des lignes et le ciseau, ce que la perspective aérienne, c'est-à-dire les dégradations de la couleur, peut seule exprimer.

Chaque branche de l'art a ses avantages et ses inconvénients ; si la sculpture l'emporte infiniment sur la peinture en ce qu'elle donne la forme même et non pas seulement sa représentation, la peinture a pour elle cet avantage, que l'espace lui appartient quelque immense qu'il soit ; la distance est pour elle un moyen de plus de produire l'illusion ; en sculpture, c'est un obstacle insurmontable. En faut-il un exemple? le Laocoon nous le fournira. La disparate très-frappante entre la stature des fils de Laocoon et celle de leur père, le caractère très-accentué de leurs figures, qui indique que ce sont des jeunes gens et non pas des enfants, induisent à croire que le sculpteur a voulu exprimer la distance qui, selon le récit du poëte, séparait le grand-prêtre de ses fils au moment où lui, aussi, est enveloppé des longs replis des serpents. Nous ne craignons pas de dire qu'une pareille explication, à l'occasion d'un si admirable chef-d'œuvre, est la démonstration la plus complète de l'impossibilité de rendre dans un groupe, l'effet de perspective que la peinture exprime sans peine en marquant, par la dégradation de la couleur, la distance qui sépare les figures, car il ne saurait entrer en la pensée du spectateur que les fils de Laocoon sont à quinze ou vingt pas de leur père, ainsi que le sculpteur aurait eu, dit-on, l'intention de les représenter.

Ainsi, quoiqu'il soit évident que Ghiberti avait déjà quelques notions sur la manière dont la sculpture doit traiter les fonds dans les bas-reliefs, on reconnaît au premier coup d'œil que ces notions n'étaient pas chez lui un système rationnel, et que, dans son esprit, il y avait confusion sur les limites de l'art plastique et de la peinture.

L'architecture, longtemps avant la peinture et la sculpture, avait ressenti l'influence de l'impulsion qui, vers le milieu du quinzième siècle, fit faire de si immenses progrès à toutes les branches des connaissances humaines. Aucun art n'était aussi avancé, et il est douteux qu'il possède aujourd'hui plus de ressources pratiques, des moyens plus énergiques, qu'au quinzième siècle. J'ai déjà parlé des merveilleux travaux de Léonard de Vinci dans la mécanique. Des témoignages, trop respectables pour être révoqués en doute à la légère, établissent des faits qui nous paraissent cependant presque fabuleux.

Un ALBERTI (Aristotile), de Bologne, connu aussi sous le nom de Ridolfo Fioraventi, transporta, dit-on, en 1455, le campanile de Santa-Maria tout entier et garni de ses cloches, à une distance de trente-cinq pieds ; et, chose non moins surprenante, il redressa un autre clocher qui penchait de cinq pieds et demi.

Admettant qu'il y ait quelque exagération dans le récit de ces faits, quoique attestés par des témoignages dignes d'attention, les monuments de cette époque prouvent que, sous le rapport des moyens d'exécution, l'architecture possédait toutes les ressources, toute la puissance qu'elle a de nos jours, et peut-être plus encore.

Dans l'architecture le progrès ne pouvait donc se faire que dans le goût, c'est-à-dire dans le style; tandis que, dans la peinture, la base même manquait encore, la connaissance du

corps humain, de la perspective et des moyens d'exécution plus complets, plus faciles, tels que les offrit plus tard l'invention de la peinture à l'huile.

Ce fut la découverte de l'antiquité (je ne trouve pas une expression qui rende mieux ce retour si spontané, si général, si enthousiaste qui se manifesta au quinzième siècle vers la civilisation de la Grèce antique), qui opéra cette révolution.

Brunelleschi, né à Florence en 1377, a marqué de son nom cette nouvelle et glorieuse époque. D'abord sculpteur et rival de son ami Donatello, il s'adonna ensuite tout entier à l'architecture. Les deux amis se rendirent ensemble à Rome. Brunelleschi y étudia les monuments antiques, et dans cette étude il s'enthousiasma toujours plus pour les principes des anciens.

Orcagna avait déjà tenté de modifier le style gothique par l'adoption de quelques-uns de ces principes. La *loggia dei Lanzi* est un admirable modèle de cette nouvelle architecture que Brunelleschi, cinquante ans plus tard, et, après lui, Pollajuolo et Rossellini devaient adopter plus complétement, et que Bramante, Michel-Ange Buonarotti et Palladio portèrent à la perfection.

C'est en étudiant les anciens monuments, que Brunelleschi conçut l'idée de couronner d'un dôme immense la cathédrale de Florence, cette église de Santa-Maria del Fiore qui, dans l'histoire de l'art, a un rôle tout à fait semblable à celui de Saint-Pierre de Rome [1].

[1] Les noms les plus illustres dans les deux écoles se rattachent à ces deux monuments. Le dôme de Florence a été commencé longtemps avant que la pensée d'élever Saint-Pierre eut été conçue, de même que l'école de Florence a précédé celle de Rome ; il a servi de modèle pour le dôme de Saint-Pierre. Michel-Ange, en l'admirant, disait : « Come te non voglio, meglio di te non posso. » Et de même

En 1407, il y eut à Florence une sorte de congrès d'architectes et de savants dans les sciences mathématiques et la mécanique, pour aviser aux moyens de couvrir la cathédrale. Cet édifice, commencé en 1298, n'était pas encore achevé au commencement du quinzième siècle; les chapelles, dans les bas côtés, étaient couvertes, mais la nef ne l'était pas; le centre de l'église se trouvait ainsi exposé aux inconvénients du soleil et de la pluie. Les immenses dimensions de l'édifice rendaient fort difficile le problème de son couronnement, d'autant plus qu'on ne voulait pas du style gothique, et qu'il n'existait encore aucun modèle suffisant de l'architecture dont Orcagna n'avait fait qu'une application très-limitée, et que Brunelleschi prétendait adopter dans des proportions qui parurent à chacun non-seulement impossibles, mais extravagantes.

Il n'eut aucun succès dans l'exposé de ses plans, et repartit pour Rome. Tous les juges compétents ayant renoncé à un projet que chacun d'eux tenait pour impossible, la seigneurie s'adressa de nouveau à Brunelleschi, seul architecte qui eut persisté à dire que le dôme pouvait être construit.

Cependant, soit qu'on n'eût pas en lui une confiance absolue, soit que lui-même désirât accréditer ses plans par l'approbation des hommes les plus experts et qu'il eût conçu l'espoir de l'obtenir, il y eut à Florence une nouvelle réunion d'architectes et de savants venus, non-seulement de tous les pays de l'Italie, mais aussi de l'étranger. Chacun apporta un avis différent.

que l'école de Florence l'emporte sur toutes les autres par le nombre de ses grands artistes et la science de ses principes, sans avoir l'éclat de l'école romaine sous Léon X, de même aussi, le dôme de Brunelleschi, quoique plus élevé, plus étonnant peut-être que celui de Michel-Ange, n'a pas la réputation et ne produit pas l'effet du dôme de Saint-Pierre.

Un dôme de si colossale dimension était chose encore inconnue; l'architecture gothique avait résolu des problèmes non moins ardus peut-être, mais d'une autre nature; on se trouvait donc en présence d'une difficulté pour la solution de laquelle il n'y avait pas d'antécédents.

Les procès-verbaux de cette conférence ne sont pas un des chapitres les moins amusants dans l'histoire de l'art. Parmi les experts, les uns voulaient faire la voûte de pierre ponce ou de tuf, pour qu'elle fût plus légère; d'autres l'appuyaient sur d'immenses arcs-boutants, ou bien construisaient, au centre de l'édifice, un pilier destiné à soutenir la voûte retombant sur lui en forme d'anneau. En fait de moyen primitif on alla plus loin encore, on proposa de remplir l'église d'une montagne de terre sur laquelle la voûte se serait appuyée pendant la construction, et qu'on aurait enlevée une fois la construction achevée et bien affermie, et, pour faire opérer plus vite ce déblaiement, on aurait mêlé à cette terre une grande quantité de pièces de monnaie, afin que le peuple, alléché par l'appât du gain, se fût empressé d'emporter ce nouveau Potose.

Brunelleschi affirma que pour exécuter le dôme, il n'avait besoin ni de montagne de terre en guise d'échafaudage, ni de pilier, ni d'arcs-boutants, ni même d'armatures en charpente, et que sa voûte se soutiendrait sans appui, par son propre poids et par la seule force d'adhésion de toutes ses parties. Cette opinion parut si étrange qu'on le crut fou, et comme il voulut persister, on l'emporta de force hors de l'assemblée.

Cependant, aucun des autres projets ne répondant aux vœux et à l'espoir des magistrats, ceux-ci revinrent encore à Brunelleschi, le priant de communiquer ses plans et ses moyens d'exécution; mais, lui, se défiant des dispositions de l'assemblée, se contenta de répondre, en présentant un œuf: « Voici la forme du dôme; la difficulté est de le faire tenir debout; celui qui en trouvera

le moyen sera digne d'être choisi. » Ses rivaux tentèrent cette puérile épreuve et ne purent réussir. Alors Brunelleschi frappant l'œuf sur la table de marbre, en cassa la pointe, et résolut ainsi le problème. Chacun de s'écrier qu'il en aurait fait autant. « Il fallait donc le faire, » leur dit Brunelleschi, et il ajouta : « N'en serait-il pas de même de la coupole si je vous en montrais le modèle ? »

Cette plaisanterie, qu'on attribue aussi, avec moins de raison, à Christophe Colomb, ou plutôt que celui-ci répéta quelque trente ans plus tard, eut d'heureuses suites ; elle donna plus de confiance dans les talents de Brunelleschi que tout ce qu'il avait fait et dit jusqu'alors ; d'une commune voix il fut chargé de l'exécution de l'entreprise.

Aidé de son seul génie, et au grand ébahissement de tous ses contemporains, il éleva cette fameuse coupole qui est l'une des conceptions les plus hardies de l'esprit humain ; mais il n'eut point la satisfaction de voir son chef-d'œuvre terminé, et la lanterne élégante qui couronne ce dôme n'était pas achevée lorsqu'il mourut, en 1444, l'année même où naquit Léonard de Vinci. Brunelleschi a son tombeau dans la cathédrale de Florence.

La comparaison dont Brunelleschi s'était servi pour expliquer son plan à ses adversaires était, en effet, la figure la plus propre à rendre sa pensée. Le dôme de Santa-Maria a la forme elliptique d'un œuf, elle n'est pas la moitié d'une sphère comme le dôme grec, et même son ovale se trouve considérablement allongé par une sorte de tambour à huit pans que Brunelleschi construisit au faîte de l'édifice, pour servir de base au dôme et l'élever d'autant.

Cette construction est l'événement le plus brillant, mais non pas le plus important dans la vie de Brunelleschi. Ses longues études de l'architecture antique amenèrent un changement dans

le style généralement adopté ; ce fut une complète révolution, dont le résultat s'est manifesté dans les magnifiques constructions du seizième siècle, à Gênes surtout, où les palais de la Strada-Nuova, presque tous construits sur les dessins d'Alessio, sont les plus beaux, les plus parfaits modèles de l'architecture moderne. Brunelleschi introduisit dans son nouveau style les corniches antiques, et les ordres toscans, dorique, ionique, corynthiens. Il porta ainsi au style gothique un coup dont celui-ci ne se releva pas. Léon Alberti, Bramante et Michel-Ange achevèrent sa ruine par la magnificence et la grandeur de leurs conceptions, dont Palladio, vers la fin du quinzième siècle, a été le plus savant et le plus élégant interprète.

Cet Alberti, que je viens de nommer avec Bramante, est un exemple de l'étonnante capacité des hommes d'études au quinzième siècle ; architecte, peintre, sculpteur, mathématicien, physicien, moraliste, poëte comique, antiquaire, philosophe, et malgré, ou par-dessus tous ces mérites, moine et abbé. C'est lui qui a achevé le palais Pitti à Florence, et qui a construit à Rimini la célèbre église de Saint-François, monument remarquable comme transition entre le gothique et le nouveau style. Ce fut son chef-d'œuvre.

Donatello (1383—1466). L'ami de Brunnelleschi est le premier qui ait ramené la sculpture à la beauté de l'antique en lui conservant le caractère de l'art moderne : l'expression et la pensée chrétienne. Je veux dire qu'il avait acquis une parfaite connaissance de la forme humaine, qu'il en cherchait la beauté idéale, dans des sujets de la foi chrétienne, qui demandent plus que la beauté du corps : l'expression de l'âme, la vie intérieure. C'est à sa statue de saint Marc que Michel-Ange adressait cette apostrophe, « Marco, perchè non mi parli? »

La sculpture n'avait pas reçu de l'Eglise les mêmes encou-

ragements que la peinture ; elle pouvait, moins que celle-ci, se passer de la connaissance exacte du corps humain ; les chefs-d'œuvre de l'antiquité n'étaient pas encore sortis des décombres où la barbarie les avait ensevelis [1]. Ce ne fut qu'au treizième siècle que la sculpture renaquit en Italie, sous l'influence de Nicolas de Pise. Les travaux en métaux précédèrent les œuvres en marbre, les bas-reliefs et la ciselure préparèrent les progrès de la statuaire. Donatello est le premier maître dans l'art moderne, après lui Verocchio facilita singulièrement l'étude

[1] Voici les dates des découvertes de quelques-unes des principales statues antiques :

Apollon Pythien (du Belvédère), trouvé près du cap Antium, à la fin du quinzième siècle.
Laocoon, dans les thermes de Titus, 1506.
Mercure, sur le mont Esquilin, Rome 1540.
Marsyas, à Rome, 1586.
Les *Niobé*, les *Lutteurs* et la *Vénus de Médicis*, à diverses époques dans le seizième siècle ; Rome.
Discobole, sur la voie Appienne ; Rome, même siècle.
Possidippe et *Méandre*, toutes deux à Rome sous le pontificat de Sixte V.
Vénus d'Arles, à Arles, en France, 1651.
Faune en repos, près de Rome, 1701.
Joueuse d'osselets, à Rome, 1730,
Bacchus indien, près de Frascati, 1761.
Les *Muses*, à l'exception d'Uranie, Tivoli, 1774.
Vénus (en Angleterre), à Ostie, dans les bains de Claude, 1776. (Cette statue est fort semblable à la *Vénus d'Arles*.)
Enfant jouant avec une oie, 1789.
Pallas, à Velletri, 1797.
Uranie a été trouvée dans les mêmes fouilles.
Discobole en action, à Tivoli, à peu près à la même époque que les Muses.
Vénus de Milo, à Milo, en 1820.

de la forme, en inventant le procédé du moulage sur nature ; dans la génération suivante, Michel-Ange porta la sculpture à un degré de perfection que les modernes n'ont pas dépassé.

Comme tous les artistes de la Renaissance, Donatello avait commencé par être *naturaliste*, c'est-à-dire qu'il étudiait la nature en portraitiste : il cherchait la vérité, avant de s'élever à l'idéal ; c'est la bonne route, à condition de ne s'arrêter pas en chemin, ainsi que l'ont fait Filippino Lippi, D. Ghirlandajo et quelques autres artistes florentins. Au début de sa carrière, Donatello avait sculpté en bois un Christ sur la croix, ouvrage dont il était fort satisfait ; Brunelleschi, à qui il le montra, lui dit avec la sincérité d'un ami : « Tu as fait un paysan mais non pas un Dieu. » La critique était vraie, Donatello en profita ; il continua à étudier la nature — c'est la seule source vivifiante, — non plus pour la copier servilement dans les individualités, mais pour en découvrir les caractères généraux, pour élever son inspiration jusqu'à la beauté idéale en restant toujours dans le vrai. Son chef-d'œuvre est la statue d'un vieillard à tête chauve, qui orne le campanile de Santa-Maria del Fiore.

Vers la fin du quinzième siècle la société était travaillée, comme elle l'est aujourd'hui, par des idées de réforme, de nouvelle organisation sociale, avec cette différence qu'alors tous les esprits élevés et généreux étaient du côté de l'attaque, et qu'aujourd'hui ils sont du côté de la défense. A la fin du quinzième siècle, en Italie les abus étaient si flagrants, les mœurs du clergé si scandaleuses, les principes des gouvernements si immoraux ; on sentait si généralement et si vivement le besoin de garanties contre les violences que se permettait avec une cynique brutalité, quiconque avait pour soi la force ou l'appui

des forts, que partout, dans toutes les classes de la société, fermentaient des idées de résistance et de réforme.

Il y avait encore un autre élément de fermentation et de lutte, moins évident pour chacun, mais non moins actif dans le sein de la société : l'influence croissante du paganisme, un retour, sinon au culte de la mythologie, du moins aux idées et aux mœurs qu'elle préconise. Dans le siècle précédent le long schisme qui avait constamment opposé à un pape un antipape, ou ne les avait mis d'accord qu'en nommant un troisième pape, avait fortement affaibli le crédit de l'Eglise dans l'esprit des peuples ; jamais, non plus, l'Italie n'avait entièrement oublié l'antique civilisation romaine, il en restait de nombreuses traces, comme ces détritus qui se mêlent au sol et de leurs sucs alimentent de nouvelles récoltes.

En 1439 on avait vu au concile de Florence, les deux Eglises, grecque et romaine, chercher à accommoder le dogme de telle sorte qu'une union intime devint possible, et que la chrétienté, ne formant plus désormais qu'un seul corps, pût aller dans un seul esprit et dans un même intérêt, combattre le mahométisme qui s'avançait, de plus en plus menaçant, vers Constantinople. Les discussions théologiques entre les Grecs et les Romains n'avaient pas fortifié la foi, et les savants, les lettrés, que l'étude de l'antiquité convertissait au paganisme, se disaient tout bas, pendant que l'on disputait : « Ils ont beau faire, tout cela ne peut aller loin ; il faudra bientôt en revenir aux anciens dieux de la Grèce. [1] » On avait vu en quelques endroits des jeunes gens appartenant aux classes élevées, répudier la société moderne, pour faire revivre l'ancienne société romaine ; ils en avaient pris le costume, les usages ; ils en professaient la re-

[1] Villemain, Cours de littérature.

ligion. Cette tentative avait paru assez grave pour que le pape, Paul II (1464) intervînt directement.

C'est dans des circonstances si favorables au paganisme, que la chute de Constantinople amena sur l'Italie un nouveau flot de lettrés nourris de l'érudition antique, et que la découverte de plusieurs des principaux ouvrages des classiques grecs et romains, et de quelques-uns des chefs-d'œuvre de la sculpture antique, transforma en passion populaire, ce qui avait été jusqu'alors un goût vif, mais renfermé dans un petit cercle d'adeptes.

Florence avait été, dès la Renaissance, le foyer des arts et des lettres. Les Médicis avaient mis un soin tout particulier à entretenir ce feu sacré. Laurent le Magnifique avait formé dans les jardins de Saint-Marc et dans son palais une riche collection d'antiques.

Les artistes y venaient étudier avec avidité, ces formes d'une beauté que l'art moderne n'a jamais surpassée et qu'il cherchait depuis deux siècles, avec une persévérance que le succès récompensait trop lentement.

Comment s'étonner qu'une étude si passionnée, et dans les lettres et dans les arts, dans ceux-ci surtout, ne se soit pas arrêtée à la forme, mais ait adopté aussi la pensée!

Nous avons vu en étudiant l'art au temps de la Barbarie, qu'à force de respect, ou plutôt de mysticisme, les peintres en étaient venus à représenter la divinité chrétienne sous un type, qui n'avait presque plus rien de la forme humaine. Mieux eut valu placer sur l'autel un symbole — le triangle entouré d'une gloire; l'alpha et l'oméga — n'importe lequel, que ces horribles figures de momie.

Dans le quinzième siècle, la peinture, devenue un art, chercha ce caractère de divinité dans l'expression. Ce furent les plus grands maîtres qui comprirent ainsi l'art chrétien; Raphaël en a été le plus parfait modèle.

Mais à l'époque où naquit Raphaël, les artistes, à un bien petit nombre d'exceptions près, n'avaient plus de yeux que pour l'antiquité. Il en résulta que, dans les représentations destinées à orner l'autel chrétien, on vit reproduire peu à peu des réminiscences du paganisme, et que les images exposées à la vénération du peuple, lui rappelèrent souvent la Vénus ou l'Antinoüs, plus que la Vierge et le Christ.

Le système d'éducation classique adopté alors, et qui s'est continué jusqu'à nos jours, donna pour aliment à l'intelligence des enfants et de la jeunesse beaucoup plus de mythologie que de christianisme, beaucoup plus de notions sur les mœurs et l'organisation sociale des républiques grecques et romaines, que de connaissances et de sympathies propres à former des citoyens et des chrétiens pour la société moderne.

Ce mal et ce danger étaient plus évidents à la fin du moyen âge qu'ils ne le sont aujourd'hui. Ils suscitèrent un esprit de résistance et de réforme, qui se manifesta au foyer même du mal, avec plus de force et d'éclat que partout ailleurs, et qui, bien que passager, prépara dans toute la chrétienté le succès de la réformation commencée vingt ans plus tard par Luther.

Savonarole était à Florence le principal chef du parti de la réforme, il prêchait d'exemple; ses vertus, son dévouement, son enthousiasme, lui avaient acquis une grande influence, et des amis passionnés. Parmi ses partisans, ceux qui étaient sincères et désintéressés comme lui, s'étaient exalté l'imagination à la hauteur de leur modèle. A son début il prêcha presque exclusivement la réforme politique et sociale. Soit dit à l'honneur de Laurent de Médicis, il n'éprouva ni persécutions ni entraves; bien plus! Laurent, sur son lit de mort, l'appela pour lui faire sa confession et recevoir de lui l'absolution.

Cette même année, c'était en 1492, Roderic Borgia était élu pape sous le nom d'Alexandre VI. Tout le monde sait ce

que fut ce pape et ce que devinrent les mœurs sous son pontificat.

Dès l'année suivante, Savonarole prêchait la réforme religieuse, comme il avait prêché depuis quatre ans la réforme politique, attaquant de front les abus et les scandales, nommant les choses par leurs noms, et exposant sans réserve les hommes et les faits à la censure publique.

Son but était de rétablir le règne du Christ dans le cœur, dans l'esprit et dans l'imagination des peuples. L'ennemi qu'il combattait de toute sa puissance, c'était le paganisme, dont l'empreinte, je le répète, se manifestait partout, dans les arts comme dans les mœurs, dans les idées comme dans les actes, dans le cloître aussi bien que dans les écoles publiques [1].

A vingt-deux ans, Savonarole était entré à Bologne dans l'ordre des dominicains. Il semblait dépourvu d'éloquence à ce point, qu'à sa première prédication, n'ayant devant lui que vingt-cinq auditeurs, il eut tant de peine à s'exprimer qu'il annonça son intention de renoncer à la chaire. Il est à croire que, plus tard, ce fut seulement dans l'ardeur de ses convictions, dans son enthousiasme, qu'il trouva la puissance de sa parole. Laurent de Médicis l'avait appelé à Florence en 1489, en qualité de lecteur du couvent de Saint-Marc.

Ce fut dans les jardins du monastère, sous un grand rosier de Damas, qu'il commença ses prédications devant un auditoire d'abord très-peu nombreux, mais qui devint bientôt si considérable qu'il fallut se transporter dans l'église du couvent, laquelle se trouva aussi trop petite pour contenir l'affluence toujours croissante, de sorte que, l'année suivante (1490), Savonarole, qui venait d'être élu prieur de Saint-Marc, tint ses assemblées dans la cathédrale.

[1] Rio, De la poésie chrétienne.

Les habitants des villes et des bourgades voisines, les paysans de l'Apennin, arrivaient en foule à Florence pour entendre le réformateur. Tous les matins, quand on ouvrait les portes aux premiers rayons du soleil, des flots de pèlerins se précipitaient dans la ville, où ils étaient entretenus avec une charité vraiment fraternelle ; on les embrassait dans les rues comme des amis, et Burlamachi raconte qu'il y eut des familles qui donnèrent ainsi l'hospitalité à plus de quarante personnes à la fois[1].

Quand on pense que ce zèle se soutint pendant sept années consécutives, qu'il fallut prêcher séparément aux hommes, aux femmes et aux enfants, par l'impossibité de les admettre tous ensemble dans la cathédrale, et que ces prédications eurent pour résultat des sacrifices de tous genres, de la part de ceux qui les suivirent, il faut bien reconnaître qu'il y avait dans ce mouvement populaire autre chose que l'attrait de la curiosité, ou le charme de l'éloquence : c'était, en effet, une protestation contre les mœurs du jour, dont les Borgia étaient la plus honteuse personnification.

Savonarole embrassait dans ses projets de réforme, toutes les branches de l'intelligence humaine et toutes les parties de l'édifice social ; ses sermons du carême sont un traité complet d'éducation. Il s'adresse aux enfants, aux mères[2], aux parents ; il pose les bases de l'enseignement élémentaire, dans lequel il comprend l'étude des langues mortes, mais qu'il veut diriger vers un but plus en harmonie avec le christianisme que celui qu'on suivait alors, et qui se continue de nos jours.

[1] Rio, De la poésie chrétienne.

[2] Dans le sermon du samedi saint, il s'élève contre l'usage de placer les enfants en nourrice, par les mêmes arguments et avec non moins d'éloquence que Rousseau, trois siècles plus tard.

Trop éclairé pour proscrire les chefs-d'œuvre de l'antiquité classique, il les admettait volontiers comme auxiliaires de la civilisation moderne, comme instruments de culture pour l'imagination et le goût. Il approuvait fort que les professeurs de Florence missent leurs élèves à même de connaître Homère, Virgile et Cicéron dans leur langue originale, mais il voulait que les meilleurs ouvrages des auteurs chrétiens, saint Jérôme, saint Augustin, fussent admis au moins à un partage égal avec les écrivains profanes; il voulait sanctifier la mémoire des enfants en y gravant, dès l'âge le plus tendre, l'histoire du christianisme et celle des chrétiens qui ont honoré l'Eglise, par des vertus non moins héroïques que celles des grands hommes de Plutarque.

Le mal causé par la fausse direction de l'éducation, était aggravé par des artistes voués à toutes les inspirations profanes qui leur venaient de leurs patrons et d'ailleurs. Les monuments de l'art païen, devenus l'objet d'une sorte de culte, avaient insensiblement altéré les notions du beau, tel que les peintres et les sculpteurs chrétiens l'avaient conçu jusqu'alors. La licence mythologique, encouragée par la corruption croissante des mœurs, avait pris possession des lieux consacrés au culte; on osait placer sur l'autel, comme représentation de la Vierge, les portraits de femmes connues par les désordres de leur vie, et devant lesquels le prêtre venait accomplir les plus saints mystères de la religion.

Dans ces peintures, tout tendait à dépraver l'imagination, et il paraît que cette licence avait causé bien des ravages, puisque Savonarole affirmait que, si les artistes avaient su comme lui tout le scandale qui en résultait, ils auraient eu horreur de leur propre ouvrage. Cependant leurs pinceaux étaient encore plus licencieux quand ils travaillaient à la décoration des palais ou des maisons de simples particuliers; c'était là que le paganisme se donnait libre carrière.

Savonarole, qui pensait que la décadence des beaux-arts tenait principalement à la décadence du culte, et en avait conclu que la régénération de l'un conduirait nécessairement à la régénération de l'autre, exposa — étrange sujet pour un sermon ! — les théories de l'art dans ses rapports avec l'Eglise, non-seulement en ce qui concerne la peinture et la sculpture, mais aussi la musique[1]. « Vos notions sur la beauté, disait-il aux peintres, sont empreintes du plus grossier matérialisme.... la beauté ! mais c'est la transfiguration, c'est la lumière de l'âme ; c'est donc par delà la forme visible qu'il faut chercher la beauté suprême dans son essence..... Plus les créatures participent et approchent de la beauté de Dieu, plus elles sont belles, et de deux femmes également belles de corps, ce sera la plus sainte qui excitera le plus d'admiration, même chez les profanes[2]. »

Il ne faut donc pas s'étonner de trouver des artistes et des poëtes parmi les plus dévoués partisans de Savonarole ; non-seulement sa parole faisait jaillir des étincelles qui embrasaient leur âme, mais il les faisait remonter à la place éminente d'où ils étaient insensiblement descendus. C'était dans leurs rangs que devait aussi éclater la sympathie la plus vive pour le réformateur. « Je ne crois pas, dit Villemain, que, dans l'histoire, il y ait jamais eu un héros dont le nom ait été transmis à

[1] On avait adopté pour les litanies de la Vierge des airs populaires, comme l'air du *Faisan*, celui de la *Cigale*, etc. (Rio, p. 335).— Il est curieux de rapprocher à ce sujet ce qui se fit en France, lors de la traduction des Psaumes par Marot, que nous chantons encore dans nos églises, et que François Ier, Henri II, Diane de Poitiers, chantaient en dansant dans les fêtes de la cour, sur l'air du *branle de Poitou*, de la *Volte*, etc.

[2] Sermon du vendredi après le 3me dimanche du carême, sur l'entretien de Jésus avec la Samaritaine.

la postérité avec un cortége plus imposant d'hommes illustres dans tous les genres ; et l'on a peine à se persuader qu'il est question d'un simple moine, quand on énumère les philosophes, les poëtes et les artistes, qui s'offrirent à lui avec enthousiasme, pour être les dociles instruments de sa grande réforme sociale[1]. »

Les artistes furent les plus dévoués, les plus enthousiastes ; il trouva parmi eux des amis, des apôtres et même des martyrs ; les uns aspirèrent à la gloire de mourir avec lui ; d'autres, après son supplice, dans l'excès de leur douleur, voulurent imposer à leur génie un deuil éternel. Tous persévérèrent dans leur enthousiasme jusqu'à la fin, honorant ainsi et leur profession et l'humanité par une fidélité que le triomphe et la violence de leurs ennemis ne laissaient pas que de rendre fort périlleuse.

En parcourant les diverses branches de l'art, on découvre non-seulement que Savonarole avait fait des conquêtes partout, mais encore qu'entre les artistes, il avait conquis les plus distingués. Le chef-d'œuvre du plus célèbre graveur sur pierre qu'ait produit l'Italie, Giovanni delle Corniole, est un buste de Savonarole, qui se voit encore à Florence. Botticelli, graveur éminent, peintre, écrivain de mérite, a gravé la *Foi de Savonarole* avec une perfection dont il n'avait jamais approché dans ses autres ouvrages, et il a poussé si loin l'enthousiasme pour son ami, qu'après la mort du réformateur, il renonça pour toujours à la peinture.

Lorenzo di Credi, sans se signaler par une aussi violente détermination, apporta le tribut d'un talent pur, exclusivement nourri d'inspirations religieuses. Il se retira dans l'hospice de

[1] L'un des plus remarquables fut Jean Pic de la Mirandole.

Santa-Maria-Nuova, où il mourut en 1530, au moment où sa patrie expirait sous les coups d'un Médicis, Clément VII.

Dans le couvent même de Saint-Marc, un moine, Frà Benedetto, continuait dans la peinture en miniature les traditions de l'école séraphique de Béato Angelico; il fut le plus courageux et le plus dévoué des disciples de Savonarole. Le jour où les ennemis du réformateur s'ameutèrent aux portes du couvent, demandant avec des cris de mort qu'on le leur livrât, Frà Benedetto s'arma pour le défendre et ne renonça à la résistance que lorsque Savonarole lui eut dit qu'un homme consacré au culte du Seigneur doit employer seulement les armes spirituelles. Au moment où ces furieux arrachèrent de l'autel leur victime et l'entraînèrent devant des juges qui tenaient la sentence toute prête, il fallut encore que Savonarole employât toute son autorité pour empêcher ce moine de mourir avec lui.

Un autre artiste, Baccio della Porta, plus connu sous le nom de Frà Bartolomeo, dont nous aurons à parler plus au long, ne donna pas des marques moins grandes d'attachement à celui qu'il appelait son maître, et de respect pour sa mémoire, pendant les vingt années qu'il lui survécut.

Luca della Robbia et toute sa famille, Cronaca, l'architecte, et bien d'autres encore, lui donnèrent de semblables témoignages. Politien lui-même, le précepteur des enfants de Laurent Médicis, poëte nourri de l'antiquité et qui faisait les délices de ce cercle de lettrés qui remplissait à Florence, vers la fin du quinzième siècle, le même rôle qu'à Paris les philosophes voltairiens du dix-huitième siècle, Politien alla entendre Savonarole. Voici ce qu'il en dit : « J'étais venu l'entendre avec une disposition de curiosité vague et, pour dire vrai, presque de dédain. Mais dès que j'ai vu la taille de l'homme, sa contenance et un certain caractère nullement commun dans ses yeux et dans son visage, j'ai attendu quelque chose digne

d'approbation. Il commence à parler, je suis tout oreilles : voix sonore, langage élégant, grandes pensées. » — Ici Politien décrit toutes les émotions, de genres fort divers, par lesquelles l'orateur le fait passer.—« Il m'a toujours fait l'effet de grandir dans la chaire, ajoute-t-il....... ma raison a cédé à ce prodige. Je croyais que la nouveauté une fois épuisée, il m'attacherait moins de jour en jour ; nullement, le lendemain il m'apparut tout autre et meilleur que lui-même. »

Il serait hors de place de retracer ici ce drame, qui se termina, en 1498, par le bûcher ; mais les scènes qui déterminèrent la catastrophe sont trop intimement liées à l'histoire des beaux-arts, pour ne pas en faire au moins une rapide esquisse.

Inutile de dire que Savonarole, par ses succès même, s'était fait d'ardents et irréconciliables ennemis ; leur haine ne pouvant pas se manifester ouvertement devant la popularité du réformateur, veillait incessamment dans l'espoir de trouver une occasion favorable.

Le dimanche des Rameaux de l'année 1496, on vit défiler dans les rues de Florence une longue procession figurant l'entrée de Jésus-Christ dans Jérusalem ; les enfants seuls étaient au nombre de huit mille ; d'une main ils tenaient une petite croix rouge et de l'autre un rameau d'olivier. Venaient ensuite les différents ordres religieux avec le clergé ; puis une multitude innombrable d'hommes de tout âge et de toutes conditions ; enfin les jeunes filles vêtues de robes blanches, avec des guirlandes sur la tête, et suivies des mères qui fermaient la marche. Jamais, de mémoire d'homme, on n'avait assisté à pareil spectacle : le recueillement de cette immense population ; cette robe baptismale, portée par les enfants des deux sexes, qui chantaient alternativement des cantiques et des litanies composées tout exprès par le poëte Benivieni ; ces voix enfantines harmonieusement mêlées au son de toutes les cloches, tout cela, dit Burla-

machi, faisait qu'on se croyait transporté dans une nouvelle Jérusalem, et que la gloire du paradis semblait être descendue sur la terre. Des pleurs d'attendrissement coulaient de tous les yeux, et plusieurs ennemis de Savonarole, venus avec l'intention de l'insulter, soit prudence ou componction, se joignirent au cortége[1].

Les aumônes recueillies pendant cette procession, tant en bijoux qu'en argent, furent si abondantes, qu'on eut de quoi fonder quatre Monts-de-Piété (un par quartier) pour le soulagement du peuple, livré à la merci des usuriers. C'était encore là une de ces institutions qu'embrassait le vaste plan de réforme de Savonarole.

L'année suivante Savonarole, enhardi par le succès, organisa une procession encore plus solennelle, représentant le triomphe du génie chrétien sur le paganisme. Ce furent encore les enfants qui y jouèrent le principal rôle. D'abord ils allèrent de maison en maison, demandant au nom de Jésus-Christ et de la Vierge, qu'on leur livrât l'*anathème*, expression par laquelle ils désignaient tous les objets d'art et de luxe que le prédicateur avait réprouvés comme profanes. On portait ces objets sur un bûcher dressé sur la place publique; ils étaient exposés aux regards des citoyens comme des dépouilles remportées sur les puissances infernales.

C'étaient des recueils de chansons licencieuses, des monceaux de gravures indécentes, les œuvres de Boccace, et autres de même genre, la *Morgante* de Pulci, les poésies érotiques de l'antiquité classique, enfin une multitude de peintures et de sculptures de très-grand prix, que leurs auteurs ou leurs pos-

[1] Voyez, pour de plus grands détails, l'ouvrage de Rio : De la poésie chrétienne.

sesseurs, offraient en holocauste sur cet autel de purification. Tout fut livré aux flammes[1].

Cette procession, ou plutôt cette manifestation, produisit sur le peuple encore plus d'effet que celle de l'année précédente ; elle avait eu lieu le dernier dimanche du carnaval, et la solennité de cette fête religieuse, contrastant avec les folles joies populaires en usage ce jour-là, avait mis d'autant plus en évidence l'influence quasi miraculeuse de Savonarole.

Tous les arts chrétiens avaient été mis à contribution pour embellir la procession ; on remarquait, entre autres chefs-d'œuvre, un enfant Jésus sculpté par Donatello, donnant d'une main la bénédiction, et de l'autre montrant une croix et la couronne d'épines. Les chants avaient été composés pour cette cérémonie.

Sur le sommet du bûcher qui allait consumer tant de chefs-d'œuvre, fut placé un colossal mannequin représentant le carnaval avec ses ignobles penchants, et pendant que les flammes dévoraient leur proie, les cantiques s'élevaient dans les airs mêlés au son des cloches et des fanfares.

On devrait croire que cette exaltation progressive avait enfin atteint son apogée, et que cette effervescence allait se calmer. Ce fut précisément le contraire qui arriva, car le carnaval de l'année suivante (1498) fut fêté par la destruction d'un nombre encore plus considérable d'ouvrages profanes ou licencieux, parmi lesquels se trouvèrent plusieurs statues antiques, Vénus et autres divinités[2].

Frà Bartolomeo, qui n'était pas encore moine et s'appelait

[1] De là l'extrême rareté des premières éditions de Boccace et de Pétrarque.

[2] On avait donné à ces statues les noms de personnes contemporaines, non moins célèbres par leurs déportements que par leur beauté, la *bella Bencina, Lena Morella*, la *bella Bina*, etc.

de son nom de famille Baccio della Porta, jeta dans le bûcher tous les dessins qu'il avait faits sur des sujets profanes, et son exemple fut suivi par son ami Lorenzo Credi et plusieurs autres artistes.

Ce fut le dernier beau jour de Savonarole. La lutte que ses ennemis n'avaient pas osé commencer, s'engagea enfin; ils l'emportèrent. Alexandre VI avait sommé Savonarole de comparaître à Rome; Savonarole avait refusé. Le pape l'avait excommunié; Savonarole n'en avait pas tenu plus grand compte. L'intrigue fit alors ce que l'autorité était impuissante à accomplir.

On suscita un rival à Savonarole, en la personne d'un moine franciscain, orateur éloquent, qui divisa bientôt le peuple en deux partis. Pour prouver la vérité de sa doctrine et la fausseté de celle de Savonarole, il proposa l'épreuve du bûcher; les deux moines devaient traverser un passage de trois pieds de largeur dans un bûcher embrasé sur une longueur de près de quatre-vingts pieds. Le franciscain affirmait que Dieu protégerait son ministre, et brûlerait celui de Satan; au fond il ne comptait point sur un miracle. « Je serai brûlé avec vous, disait-il à Savonarole, mais vous périrez, et par là j'aurai rendu un grand service à la sainte religion. »

Savonarole, point fanatique, aurait bien voulu se dispenser de l'épreuve, mais le peuple, qui croyait au *jugement de Dieu* et qui aimait les spectacles, rendit l'épreuve inévitable; au reste un grand nombre de disciples de Savonarole, hommes et femmes, lui offrirent de subir l'épreuve pour lui; cela n'aurait pas rempli le but du franciscain.

Le jour fixé, le peuple en présence, le bûcher allumé, les moines mis en demeure d'accepter le défi, Savonarole chercha des prétextes dilatoires; la discussion se prolongea; survint une grosse pluie qui éteignit le bûcher. Savonarole avait manqué d'audace, le peuple l'abandonna. Ses ennemis profitèrent du

moment; Alexandre VI envoya des commissaires à Florence; ils s'emparèrent du réformateur; il fut mis à la torture, condamné au bûcher et brûlé comme hérétique.

Mais sa mémoire ne tarda pas à être réhabilitée. Ce ne fut pas sans doute sans une permission spéciale que Raphaël mit Savonarole au nombre des docteurs de l'Eglise, dans *la Dispute du saint sacrement;* d'ailleurs le procès a été revu par la cour de Rome et la mémoire du réformateur en est sortie pure. On vendit des images de Savonarole avec cette inscription au bas « docteur et martyr » — Martyr! de qui? du pape Alexandre VI.

Fra Bartolomeo (1469—1517). La nuit où l'on vint saisir Savonarole au pied de l'autel de Saint-Marc, Baccio della Porta était dans l'église avec les cinq cents citoyens qui accoururent pour défendre le réformateur; ils ne purent être que les témoins de son martyre.

Soit dégoût du monde, soit par tendre souvenir de son maître, Baccio se fit moine dans ce même couvent de Saint-Marc, dont Savonarole avait été le prieur. Il prit en religion le nom de Frà Bartolomeo.

La ruine de ses illusions d'honnête homme; l'affreux supplice de son ami; le profond dégoût que lui inspira cette triste initiation aux affaires publiques, le jetèrent dans les austérités du cloître. L'ardeur de l'artiste, le besoin d'améliorations du réformateur, se tournèrent vers les choses d'un autre monde, quand, pour lui, il n'y avait plus rien à espérer de celles d'ici-bas. Frà Bartolomeo avait vingt-neuf ans lorsqu'il se fit moine, et pendant quatre années, tout entier à sa douleur et à la dévotion, il ne reprit pas une seule fois ses pinceaux.

Nous avons vu qu'il ne fut pas le seul artiste qui renonça ainsi à sa carrière à la suite du supplice de Savonarole; le Botticelli, le Credi, cédèrent au même découragement. Nous

pouvons juger d'après ce seul fait, combien fut profonde l'impression produite par cette catastrophe.

Disciple de Savonarole, élève enthousiaste de Léonard de Vinci, ami de cœur de Raphaël, Fra Bartolomeo mit sa vie à la merci de ses relations. On le devine sans peine, c'était à la fois un noble cœur et un esprit ardent ; c'était aussi un homme humble, possédant cette véritable modestie dont le grand Haydn disait avec raison, qu'accompagnée d'un réel mérite, elle est comme le zéro après un chiffre, dont il décuple ainsi la valeur.

Il était l'un des meilleurs peintres de cette école de Florence, encore si riche en grands artistes que Daniel de Volterra, Andréa del Sarto, Lorenzo Credi, Pontormo, Sodoma étaient, pour ainsi dire, confondus dans la foule des élèves de Léonard de Vinci ou de Michel-Ange Buonarotti.

Lorsqu'il recommença à peindre, vers l'an 1502 ou 1503, ce fut avec une nouvelle ardeur ; quatre années de silence et de méditation avaient mûri son talent, élevé sa pensée ; il cherchait dans la culture de l'art cet aliment intellectuel qu'il ne trouvait pas dans le cloître. Aussi, toutes les œuvres du *Frate* sont-elles empreintes d'une pensée sérieuse, noble, élevée.

Raphaël arriva à Florence un an ou deux après la rentrée de Bartolomeo dans la carrière artistique.

Il y eut sans doute entre eux des rapports de caractère, puisqu'ils se lièrent promptement d'une étroite amitié, mais il y eut surtout de grandes sympathies d'artistes.

Le style de Bartolomeo était encore sous beaucoup de rapports celui de l'ancienne école, ses figures avaient l'expression sérieuse, un peu mélancolique des têtes de Léonard de Vinci ; l'attitude majestueuse, mais roide, de l'école byzantine perfectionnée par le Pérugin ; ses compositions, d'un choix sevère quant aux sujets, ne présentaient pas dans l'agencement des lignes et la disposition des groupes, cette harmonie, cette grâce

admirables, si caractéristiques dans les œuvres de Raphaël ; son style était heurté, anguleux, froidement symétrique ; le relief des formes, la noblesse de l'expression, voilà ce qui jusqu'alors avait constitué son mérite spécial. Il fallait qu'il apprît à donner plus de suavité à ses contours, et à ses Vierges une expression plus profonde, plus divine. C'est à Raphaël qu'il dut cette amélioration. Ils travaillèrent ensemble et se perfectionnèrent mutuellement, Raphaël enseignant de plus la perspective à Bartolomeo, et Bartolomeo le coloris à Raphaël.

Il y eut alors dans le style des deux amis assez de ressemblance pour que l'un des meilleurs peintres de la génération suivante, Pierre de Cortone, ait pris pour une œuvre de Raphaël le *Saint Marc*, qui fait maintenant partie de la galerie Pitti, à Florence ; et, en effet, à bien des égards cette peinture de Bartoloméo rappelle la figure du Créateur par Raphaël, dans les loges du Vatican. On avait défié le *Frate* de peindre dans de grandes dimensions ; il répondit au défi en produisant cette figure colossale, qui, sous le rapport de l'expression de noblesse et de puissance, est à la peinture, ce que le Moïse de Michel-Ange est à la sculpture, c'est-à-dire ce que l'art a produit de plus parfait en ce genre.

Un autre défi de même nature fit produire à Bartolomeo un autre chef-d'œuvre. On lui contestait la science du nu ; il peignit le martyre de saint Sébastien. Ce tableau fut placé dans l'église du couvent de Saint-Marc, où bientôt les moines eurent lieu d'observer qu'il produisait une sensation plus flatteuse pour l'artiste, que rassurante pour la religion. Le nombre des dévotes qui venaient s'agenouiller devant le beau saint Sébastien s'accrut de jour en jour, et les révérends pères entendirent au confessionnal d'étranges révélations sur ces extases mystiques. Ils prirent le sage parti de faire disparaître le tentateur ; saint Sébastien fut envoyé en cadeau à François Ier qui, ni lui, ni sa

cour, n'en étaient plus à se laisser prendre à de pareilles séductions, du moins en peinture.

Qu'on ne s'y trompe pas cependant, le caractère de Frà Bartolomeo était trop élevé, le malheur avait trop épuré sa pensée pour qu'un sentiment coupable déshonorât son pinceau.

Bartolomeo se rendit à Rome pour revoir son ami Raphaël, alors dans tout l'éclat de sa renommée; sa curiosité d'artiste n'était pas étrangère à son désir de voir les magnifiques travaux du Vatican, et les premières fresques que Michel-Ange venaient de terminer dans la chapelle Sixtine.

Il fut ébloui, atterré. La vue de ces chefs-d'œuvre ne fit entrer dans son âme aucune jalousie ; mais sa modestie était si grande que, comparant ses peintures à celles de ces grands maîtres, dont son propre mérite lui faisait apprécier mieux qu'à tout autre, l'immense génie, il ne se crut pas digne d'être leur collaborateur. En vain, Raphaël le pressa de rester avec lui ; en vain, il lui offrit la communauté dans ses travaux ; Bartolomeo revint à Florence après un assez court séjour à Rome.

Dans son cœur si cruellement éprouvé par la mort de Savonarole, il n'y avait plus de place pour l'ambition ; il tenait à la vie régulière et paisible du cloître, aux tristes souvenirs du couvent de Saint-Marc. Il avait si grande hâte de retourner à Florence, qu'il laissa inachevée une peinture commencée au palais Quirinal, la figure de saint Pierre (pendant de celle de saint Paul) ; Raphaël la termina.

Le dernier tableau de Bartolomeo est aussi son œuvre la plus belle, car il a progressé jusqu'à la fin de ses jours ; cette peinture représente la Vierge entourée des saints que Florence invoquait comme ses protecteurs. Ce tableau, commandé par le gonfalonier Soderini, était destiné à orner cette même salle *du Conseil*, pour l'embellissement de laquelle avait eu lieu le fameux

concours des cartons, entre Léonard de Vinci et Michel-Ange, huit ou dix ans auparavant.

Bartolomeo, si distingué dans l'école de Florence, véritablement grand peintre considéré en lui-même et sans faire aucune comparaison, nous fait sentir quelle immense distance sépare en effet Raphaël de tous ses émules. Bartolomeo est remarquable par l'expression de ses figures, remarquable par la disposition de ses groupes, par l'élévation de la pensée, la perfection du dessin, souvent par la beauté du coloris; Raphaël lui a emprunté plusieurs de ses compositions[1]; voilà, ce semble, un éloge auquel il serait difficile de rien ajouter, et cet éloge n'est point exagéré; cependant, comparez les œuvres de Raphaël aux œuvres de Bartolomeo, et vous verrez du premier coup d'œil combien, dans la réunion de toutes ces qualités, Raphaël l'emporte sur son ami.

Sous plusieurs rapports, Raphaël ne surpasse pas Bartolomeo, cela est vrai; mais c'est dans l'ensemble, dans l'harmonieuse proportion où se trouvent ces qualités, que Raphaël est incomparablement supérieur. Au premier coup d'œil, Bartolomeo rappelle l'ancienne école; il a beaucoup de l'aspect du Pérugin, d'Angelico de Fiesole; on trouve dans ses compositions cette symétrie froide, géométrique, puérile, que j'ai déjà si souvent signalée.

Cependant, ce n'est pas dans toutes ses compositions qu'il mérite ces critiques; il y a de lui quelques peintures si belles qu'elles ont été attribuées à Raphaël lui-même, entre autres la madone qui est dans la cathédrale de Lucques, et une fresque aussi à Lucques, dans l'église de Saint-Romain, représentant Dieu au milieu d'un groupe d'anges, et, plus bas, sainte Catherine de Sienne et sainte Catherine d'Alexandrie, en extase au pied de la croix.

[1] La Vierge à la chaise. La Vierge di casa Tempi.

Il y a de lui, dans la galerie degli Uffizi à Florence, entre autres *madones col bambino,* peintures pleines de cette grâce sérieuse qui distingue les Vierges de Raphaël, une composition passablement étrange et dont Léonard de Vinci, si je ne me trompe, a, le premier, donné l'idée ; elle représente la Vierge, tenant sur ses genoux, l'enfant Jésus et assise elle-même sur les genoux de sainte Anne, sa mère.

Bartolomeo mourut en 1517, à quarante-huit ans. C'est lui qui a, dit-on, inventé le mannequin, au moyen duquel le peintre peut étudier à loisir les draperies ; il est de fait qu'on remarque dans celles de Bartolomeo un arrangement plus vrai, des plis plus gracieux, plus libres qu'on ne l'avait vu jusqu'alors.

L'école de Florence avait perdu ses plus illustres maîtres ; Bartolomeo venait de mourir ; Michel-Ange et Raphaël étaient à Rome, illustrant cette ville et eux-mêmes par leurs chefs-d'œuvre ; Léonard de Vinci terminait en France, dans le repos, sa longue carrière. Florence n'était pas cependant entièrement déshéritée ; elle restait la source où ces admirables artistes avaient puisé leur science ; l'école de Rome brillait du plus vif éclat, mais cet éclat même, Florence pouvait en revendiquer la gloire, car c'était elle qui l'avait préparé ; Raphaël était son élève, de même que la plupart des peintres qui s'étaient enrôlés sous lui ; Michel-Ange aussi avait été écolier et maître dans l'école fondée par Donatello, Ghiberti, Verocchio, D. Ghirlandajo. Elle comptait encore de grands artistes dans la maturité de leur talent, tels qu'Andréa del Sarto, Ridolfo Ghirlandajo, le Pontormo, trop modestes ou trop prudents pour aller à Rome lutter contre Raphaël et Michel-Ange.

Andréa del Sarto (1488—1530), condisciple de Raphaël à Florence, était du nombre de ceux qui avaient étudié les

fameux cartons; à vingt-trois ans il avait déjà terminé quelques-unes de ces grandes séries de peintures qu'il a exécutées à Florence. C'est alors qu'il fit l'*Annonciation* qui est maintenant au palais Pitti. Le coloris en est admirable, le dessin correct, les têtes d'anges on ne peut plus gracieuses et animées, mais la Vierge, prosaïquement conçue, trahit le côté faible de l'artiste, c'est-à-dire son impuissance absolue à s'élever jusqu'à la beauté idéale, à l'expression divine. De grossiers penchants, d'abord mal combattus, puis devenus insurmontables, ajoutèrent de nouvelles entraves à une imagination déjà peu élevée. A ne regarder que le coloris, le clair-obscur, et le style général de ses compositions, on prendrait aisément Andréa del Sarto pour un élève de Frà Bartolomeo, mais si l'on en vient à chercher l'inspiration, on voit bien vite qu'il n'a pas été le disciple de Savonarole, ou n'a suivi les préceptes du réformateur qu'en s'abstenant, et non pas en créant.

La madone de Saint-François qui figure à juste titre parmi les chefs-d'œuvre de la *Tribune* de Florence, forme le point culminant dans la carrière artistique d'Andréa del Sarto.

En 1518, il fut invité par François Ier à venir en France, où se trouvait déjà Léonard de Vinci; quelques années plus tard, à la suite du sac de Rome, le Rosso et le Primatice vinrent l'y rejoindre.

Le Rosso s'était déjà rencontré avec lui à Florence, dans le cloître de l'Annonciade, où tous deux avaient peint à fresque leurs plus belles compositions. Le premier ouvrage de del Sarto, en France, fut le portrait du dauphin; mais de tous les tableaux qu'il fit à cette époque, la galerie du Louvre n'en possède plus que trois: *la Charité*, une *Sainte Famille* et une *Madone*.

Pour son malheur, Andréa del Sarto s'était marié, et sa femme, aussi méchante que belle, l'entraîna à de mauvaises actions, sans même chercher à l'indemniser par le bonheur. Elle

était coquette, lui amoureux. François I[er] lui avait confié une somme considérable pour aller en Italie acheter des antiques; arrivé à Florence, Andréa eut la coupable faiblesse de dépenser cette somme en bijoux et en cadeaux, pour satisfaire les caprices de sa femme. Il fut déshonoré par la publicité de sa faute, et jamais, malgré ses prières et ses remords, il ne put obtenir d'être employé de nouveau par François I[er].

Si l'on faisait un livre des infortunes des peintres, comme on en a fait un sur celles des gens de lettres, aucune n'exciterait plus de compassion que les malheurs d'Andréa del Sarto : la pauvreté du Correggio a été plus qu'exagérée, elle est presque de pure fiction ; si les Carrache furent mal payés, ils étaient encore au-dessus du besoin, et le Dominiquin, si persécuté par ses rivaux, si malheureux par son caractère craintif, eut du moins pendant longtemps les consolations de la vie domestique. Andréa, au contraire, depuis le premier jour de son mariage, jusqu'au dernier de sa vie, vécut dans l'affliction. Il mourut de la peste en 1530, abandonné de sa femme, si isolé, si misérable, qu'il n'y eut pas même un seul individu qui suivît ses tristes funérailles[1].

Le style d'Andréa del Sarto se rapproche de celui de Raphaël, sans en avoir l'élévation. Je le répète, c'est un fait qui se présente fréquemment que sous un rapport, quelquefois sous plusieurs, un artiste égale Raphaël, mais jamais aucun n'arrive à sa hauteur dans la réunion de toutes ses qualités. Andréa del Sarto ne lui cède point pour la pureté des contours, mais la distance est immense pour la poésie, la noblesse et la beauté idéale.

Il y a à Florence un nombre suffisant de ses œuvres[2], pour

[1] Le monument qu'on voit à Florence, élevé à sa mémoire, ne l'a été qu'en 1606.

[2] En particulier ses fresques dans la cour de la Compagnia dello

qu'on suive aisément la marche de ses progrès ; ils furent lents et n'en furent que plus réels; de même que pour avoir de la saveur, un fruit doit arriver lentement et graduellement à maturité, de même, dans les arts et dans les sciences, pour être solides, les progrès doivent être les résultats de l'étude et de la réflexion. Sans doute il y a des esprits richement doués qui, du premier coup d'œil, entrevoient le but et les moyens, mais outre qu'ils sont très-rares, cette facilité même leur a été souvent un fatal écueil.

L'œuvre principale d'Andréa del Sarto, est dans le cloître de l'Annonciade à Florence, c'est une peinture à fresque, terminée en 1525, elle est placée au-dessus d'une porte qui sert de communication entre le cloître et l'église. En voici le sujet : pendant la fuite en Egypte, dans un moment de repos, saint Joseph est occupé à lire les prophéties. Il arrive à un passage qui annonce clairement la passion du Christ ; l'enfant se retourne avec vivacité et semble dire : c'est moi qui accomplirai ces choses. Joseph suspend sa lecture ; ce que l'artiste a très-bien exprimé par le mouvement de la main gauche. Marie réfléchit tristement aux douleurs qui attendent ce fils si tendrement aimé. Un sac de grains sur lequel Joseph est appuyé, a fait donner à ce tableau le nom de la *Madone du Sac*. C'est un des tableaux les plus remarquables de cette époque, la plus belle dans l'histoire de la peinture. Gravé plusieurs fois et surtout par Morghen, il a montré à ceux qui n'ont vu ni Rome ni Florence, quelle place distinguée Andréa del Sarto occupe parmi les peintres contemporains de Raphaël.

Ce groupe admirable de trois figures placées dans des attitudes aussi simples que gracieuses, est bien supérieur à la plu-

Scalzo à Florence, peintes en clair-obscur et représentant l'Histoire de saint Jean-Baptiste.



part des saintes familles qu'il avait peintes jusqu'alors, le type de la Vierge a beaucoup plus de noblesse, des formes plus belles, une expression plus élevée. Lorsqu'on voit de près cette peinture, on ne se lasse pas de l'étudier ; elle est finie comme le serait un tableau de chevalet ; il n'y a pas une demi-teinte qui ne soit graduée avec l'art le plus consommé, pas un contour qui ne soit indiqué avec une grâce et une netteté merveilleuses, et malgré le soin que le peintre a mis dans tous ces détails, il y règne une facilité et une aisance telles que tout y paraît naturel et spontané. Cependant M. Constantin, à qui j'emprunte ce jugement et qui a fait une magnifique copie[1] de cette fresque, préfère celles qu'Andréa del Sarto a peintes sous le portique de l'Annonciade à une époque antérieure.

Il ne lui fut alloué pour chacune de ces fresques du vestibule, que quinze écus d'or, soit 141 francs 25 centimes, il est vrai que le couvent lui fournissait..... les couleurs ! ! Quelle que soit la différence de la valeur de l'argent dans ce siècle, comparé au nôtre, il faut convenir que la différence entre les prix des peintres modernes et ceux d'Andréa del Sarto, est encore bien plus grande.

On reproche un peu d'affectation aux draperies de la Madone du Sac, au reste comme à toutes les autres peintures d'Andréa, depuis son retour de France. La Vierge est, dit-on, le portrait de ce démon qu'Andréa avait pris pour femme ; il l'a répété dans la plupart de ses tableaux de sainte famille et de madones. Il fallait bien qu'elle lui fût bonne à quelque chose.

Les Médicis et, après eux, les grands ducs de Florence, ont réuni un assez grand nombre des tableaux d'Andréa. Il en est un fort étrange et fort beau, qu'on voit à Poggio a Cajano, le sujet a été donné par l'historien Paul Jove, c'est César, assis

[1] En la possession de S. M. le roi de Sardaigne.

sur un trône dans un lieu orné de statues et recevant le tribut du règne animal : une multitude d'animaux sauvages et d'oiseaux exotiques ; sujet bien plus dans le goût de l'école hollandaise, cent cinquante ans plus tard, que dans celui de l'école florentine à une époque contemporaine des travaux de Raphaël au Vatican. Mais c'est précisément à ce point de vue, que les fresques du palais de Poggio a Cajano sont intéressantes dans l'histoire de l'art ; elles sont un monument du froid et puéril retour aux idées mythologiques, et lorsque l'on voit les insipides sujets donnés à Andréa, le peintre qui a fait la madone de l'Annonciade, à Pontormo qui venait de peindre sa fameuse tête de Christ [1], à Franciabigio, non moins distingué dans l'art chrétien, on ne peut que déplorer le mauvais goût qui imposait à de tels artistes de futiles allégories mythologiques, dont tout le mérite ne pouvait être que dans une imitation matérielle d'objets sans intérêt pour la pensée.

J'allais oublier de dire que le véritable nom d'Andréa est Vannucchi, le même que celui du Pérugin ; *del Sarto* était un sobriquet qui provenait du métier de tailleur qu'exerçait son père. Au quinzième siècle et jusque vers le milieu du seizième, les individus qui n'appartenaient pas à la noblesse, n'avaient le plus souvent d'autre nom que celui qu'ils recevaient au baptême, ou un sobriquet provenant de quelque particularité personnelle ; la famille, en dehors des ordres privilégiés, n'avait pas encore assez d'importance pour établir cette descendance que, de nos jours, le plus obscur individu peut constater sans peine. La plupart des artistes que nous connaissons par des surnoms, appartenaient à cette catégorie, tandis que Buonarotti, le descendant des illustres comtes de Canossa, Léonard de Vinci, fils d'un noble florentin, conservent leurs noms de famille.

[1] Aussi à l'Annonciade.

Le Pontormo, le Sodoma, Daniel de Volterra voilà, après Andréa del Sarto, tous les artistes qui méritent d'être nommés dans l'école florentine, contemporaine de Raphaël. Mais quelle distance les sépare déjà des immortels fondateurs de l'art moderne : Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphaël ! Que chez eux l'inspiration est loin de cette noblesse si pleine de grandeur et de simplicité, de ce goût pur, chaste, élevé ; de cette science, non-seulement dans tout ce qui se rapporte aux arts plastiques, mais dans la composition, dans l'histoire, dans l'archéologie, si remarquable chez la plupart des artistes du quinzième siècle, si merveilleuse chez les grands maîtres que je viens de nommer !

Le Pontormo (1493—1558) avait étudié sous Léonard de Vinci et travaillé avec Raphaël ; élève d'Andréa del Sarto, il était devenu son rival. Le Sodoma (Razzi, 1479—1554), avait été employé par Jules II à des peintures au Vatican, dont il ne reste plus que quelques grotesques. A la Farnésina, qui appartenait encore à la famille du banquier Chigi, il avait peint, pour ainsi dire en concurrence avec Raphaël, quelques fresques dont les sujets sont pris dans la vie d'Alexandre le Grand.

Daniel de Volterra (mort en 1566), avait été choisi en 1547 par Paul III, pour terminer au Vatican les fresques commencées par Perrino del Vaga. C'est à un seul tableau que cet artiste doit la réputation dont il jouit aujourd'hui encore, et dans ce tableau, ni le dessin, ni la composition ne sont de lui. C'est la fameuse *Descente de croix* qu'il peignit d'après un carton de Michel-Ange. Les opinions sont fort partagées sur le mérite de cet ouvrage ; un critique célèbre par ses connaissances et sa sincérité, place au même rang la *Descente de croix* de Daniel de Volterra, la *Transfiguration* de Raphaël, la *Communion de saint Jérôme* du Dominiquin, et la *sainte Pétronille* du Guerchin ; c'est-à-dire ce que la peinture a produit de plus beau, de

plus parfait. « On croit voir en réalité, dit-il, cette scène lugubre : le Rédempteur tombe et s'abandonne véritablement comme un corps inanimé ; les hommes pieux, dans des attitudes différentes, partagés par des soins divers et opposés, s'empressent autour de cette dépouile sacrée, qu'ils recouvrent avec vénération ; la Vierge est évanouie entre les bras des saintes femmes, tandis que saint Jean est absorbé par ce triste spectacle. Il y a une vérité dans le nu qui semble la nature même ; une couleur, un aspect général, qui s'accorde merveilleusement avec le sujet, en ce qu'il a plus de vigueur que d'agrément ; enfin un relief vraiment étonnant. »

Cette description est exacte, mais c'est exagérer que de placer ce tableau à l'égal du *Saint Jérôme* et de la *Transfiguration*. Il ne faut pas non plus oublier que son mérite appartient beaucoup plus à Michel-Ange qu'à Daniel de Volterra ; la conception du sujet et le dessin sont du premier, l'autre n'a eu pour sa part que le coloris et la touche.

Le Sodoma, Pontormo et Daniel de Volterra ont des titres qui semblent annoncer sinon des rivaux, au moins de dignes émules des trois grands maîtres qui ont créé l'art moderne, mais Daniel de Volterra, sauf par sa *Descente de croix*, n'est guère connu que comme le *rhabilleur* des figures trop nues de Michel-Ange dans le *Jugement dernier*, et de Raphaël dans l'église de Saint-Augustin. Ses fresques dans la salle des rois n'ont pas été achevées, tant elles en parurent peu dignes, lorsqu'en 1549, les échafaudages furent enlevés momentanément, pour faire place au conclave qui élut pape Jules III.

Les peintures de Sodoma, à la Farnésina, ne peuvent soutenir aucune comparaison avec la Galathée, Psyché et l'Amour, de Raphaël ; elles ne rappellent non plus, ni la grâce, ni la noblesse des têtes de Léonard de Vinci, l'illustre chef de l'école de Florence.

Le Pontormo, qui avait débuté de la manière la plus brillante, qui était devenu, comme Sébastiano del Piombo et Daniel de Volterra, le collaborateur de Michel-Ange, tomba dans une décadence complète en cherchant dans l'imitation, cette inspiration qu'il avait trouvée jusqu'alors si pure et si abondante en lui-même.

Une fâcheuse influence commençait à prévaloir à Florence, je veux parler de l'engouement dont se prirent pour Albert Durer, plusieurs des principaux artistes de cette école, Pontormo plus encore que les autres; il avait imité Michel-Ange, il imita alors Durer.

Quelle preuve de cette instabilité en toutes choses, que cette influence d'un peintre allemand exercée en Italie du vivant même de Raphaël, sur les condisciples, les émules ou les rivaux de ce grand maître!

Raphaël avait été en échange de bons procédés avec Albert Durer; il ornait volontiers sa demeure des gravures de celui-ci; cent ans plus tard, Guido Reni empruntait largement à l'artiste de Nuremberg. Cela prouve que Durer avait de très-hautes qualités, mais non pas que l'école de Florence, contemporaine de Raphaël, eut rien à gagner à le prendre pour modèle, ni pour le style, dans lequel jamais il n'approcha de la noblesse, encore moins de la grâce de Raphaël, ni pour l'exécution, où il mit toute la sécheresse de l'école allemande.

Les éloges de Raphaël, la supériorité de son talent comme graveur, et un peu sa qualité d'étranger, voilà les sources de l'influence qu'Albert Durer exerça en Italie, du vivant même de Raphaël, et qui devint avec les années une des principales causes de la décadence de l'école florentine.

L'imitation d'un maître, quelque grand qu'il soit, a toujours été, dans les lettres et dans les arts, une cause de prompte décadence; l'imitation porte sur les résultats et non pas sur la

marche intellectuelle suivie par le modèle ; ce qu'on copie, c'est ce qui frappe l'œil ; on veut toucher au but sans s'astreindre à suivre la voie qui y conduit. Dans Raphaël ce qu'on imite, ce n'est pas la recherche de la beauté par l'étude de la nature, cette inspiration qui prend sa source dans l'observation et l'amour du beau, c'est tout simplement certains airs de tête, une manière de disposer les draperies, l'arrangement des groupes. Ce n'est pas plus le modèle, que des imitations en cire ne sont de véritables fruits ; la forme et la couleur peuvent tromper l'œil, mais quelques parfaites qu'elles soient, il leur manquera toujours la saveur.

L'imitation ne fut pas la seule cause de la décadence de la peinture dans la seconde moitié du seizième siècle. De Jules III à Pie V, c'est-à-dire de 1550 à 1572, les travaux publics traînèrent en longueur ; ils étaient répartis entre plusieurs artistes, chacun agissant pour son propre compte, dans une complète indépendance les uns des autres, sans ensemble, ni direction commune.

Le goût des grandes entreprises n'était pas tout à fait éteint, mais les grands moyens d'exécution n'existaient plus comme du temps de Jules II et de Léon X. Il n'y avait plus parmi les artistes une supériorité si décidée chez l'un d'eux qu'il pût, sans opposition, se poser en chef d'école et, par l'autorité de son talent, diriger selon ses vues les travaux de ses collaborateurs.

Michel-Ange se faisait vieux ; il n'avait jamais eu cette sociabilité indispensable à qui veut se placer à la tête de ses égaux. Il vivait seul, et, après les désastres de 1530, les monuments funéraires des Médicis à Florence l'occupèrent presque exclusivement.

Dans cette période, les papes ne portèrent pas aux beaux-arts cet intérêt vif et persévérant que Jules II et Léon X avaient

pris aux travaux qu'ils commandaient ; ils suivirent, plutôt qu'ils ne dirigèrent, l'impulsion qu'avaient donnée les vastes entreprises au commencement du siècle. Entre les souverains pontifes, et les artistes, aussi bien que les hommes de lettres, s'était peu à peu établie toute la distance que l'étiquette met entre le prince et ses sujets. Ce n'est pas à cette époque qu'on eût songé à récompenser le génie d'un peintre par la pourpre romaine, ainsi qu'il en avait été question du temps de Léon X, en l'honneur de Raphaël.

DÉCADENCE.

Avant d'aller plus loin, jetons un coup d'œil en arrière sur l'école de Florence, nous apprécierons mieux la marche qu'elle a suivie.

C'est une chose merveilleuse que le développement si rapide et si complet de la peinture de 1500 à 1520 ! Dans l'espace de vingt ans, l'art subit une transformation non moins complète que celle du papillon, qui sort de sa chrysalide. Certes, Masaccio, Filippino Lippi, Beato Angelico, le Ghirlandajo, sont de grands maîtres ; et parmi leurs œuvres il en est — c'est le plus grand nombre — qui excitent encore une vive et juste admiration, mais, pourtant, la grandeur de leur mérite naît surtout de la comparaison avec celui de leurs contemporains, et de la réflexion que ce mérite, ils ne le doivent qu'à eux-mêmes ; ce sont des parvenus dans la noble acception du mot ; comme tels ils ont droit à une haute estime. Mais si la peinture en était restée là, le seizième siècle ne brillerait pas de cette gloire pure et resplendissante qui l'isole dans les annales de l'art. Ils montrèrent le chemin ; ils n'atteignirent pas le but.

C'est en étudiant leurs œuvres et en les comparant aux an-

tiques, que Léonard de Vinci et Michel-Ange touchèrent aux limites extrêmes de l'art. Ces deux grands artistes ne se contentèrent pas d'observer les faits, de les étudier dans la nature, ils remontèrent aux causes ; la routine, bien que fondée sur l'expérience, ne les satisfit pas ; ils voulurent savoir *le pourquoi,* et ils découvrirent ainsi les principes et formulèrent les règles.

Dès lors, ce ne fut plus sur la tradition que l'art établit ses progrès, mais sur la science elle-même : le dessin s'appuya sur l'anatomie, la géométrie donna les bases de la perspective aérienne et linéaire. Cette observation de la nature rendit aux artistes une liberté que la tradition leur avait ravie ; de là, dans les figures, une expression plus variée, plus vraie ; de là, dans les dispositions des groupes, une symétrie savante et, par conséquent, dissimulée, au lieu de cette régularité géométrique, qu'on remarque encore chez les premiers maîtres que je viens de nommer ; de là, cette gradation de teintes, ce clair-obscur, sans lequel toute illusion est impossible ; de là, enfin, ces fonds d'architecture si noble, qui augmentent l'intérêt et la grandeur de la scène.

L'immense supériorité de Léonard de Vinci et surtout de Michel-Ange, dans le dessin, fut, je crois l'avoir déjà dit, la cause première de l'étonnante aptitude des artistes de l'école de Florence pour toutes les branches de l'art. Mais ce n'est ni Léonard de Vinci, ni Michel-Ange qui eurent le mérite d'ouvrir cette voie. Ce fut insensiblement, sans prévoir ses magnifiques résultats, sans avoir même réfléchi à la théorie, encore moins coordonné un système, que, dès le commencement du quinzième siècle, les architectes, les orfèvres, les ciseleurs, les peintres et les sculpteurs, dont Florence avait déjà un bon nombre, et parmi eux quelques-uns du plus grand mérite, s'adonnèrent sérieusement à l'étude de la forme, dessinant, mo-

delant, sculptant, employant tous les procédés pour rendre avec une scrupuleuse exactitude et la plus grande vérité dans le caractère et la pensée tout ce qui frappait leur vue ou se figurait dans leur imagination.

Le dessin fut pour eux un instrument docile, comme la parole l'a été pour les écrivains des grandes écoles philosophiques. De même que ces écrivains, habitués à analyser, à préciser avec clarté et concision, vis-à-vis d'eux-mêmes, leurs observations et leurs pensées, ont exprimé avec fidélité et avec force, avec éloquence le résultat de leurs méditations ; de même, le dessinateur qui s'est rompu à toutes les formes, qui sait résumer en quelques traits le caractère distinctif de l'objet qu'il a conçu, parcourt sans obstacle tout ce qui appartient au domaine des arts plastiques.

Les différences réelles dans l'intelligence humaine sont faibles ; c'est dans l'emploi des moyens d'action qu'elles sont grandes ; c'est-à-dire dans la persévérance et dans la méthode suivie. L'homme perd les facultés qu'il n'exerce pas ; il accroît et fortifie celles qu'il cultive ; cela existe au moral comme au physique. Faute de s'être habitué à réfléchir et à se rendre clairement compte de ses pensées, on perd la faculté de les exprimer et même d'en avoir ; rédiger ou dessiner, ce n'est pas seulement savoir écrire grammaticalement ou copier exactement ; c'est savoir analyser. Ce n'est pas un don de naissance, c'est la récompense du travail et de la réflexion.

Et voyez, par exemple, une école se jeter toute entière dans une voie et y exceller : à Florence, le dessin ; à Venise, la couleur ; à Bologne, la réunion de ces deux qualités ; puis, une fois le but atteint, oublier les moyens qui l'y ont fait parvenir et l'école entière perdre presque simultanément ce mérite qui l'avait distinguée entre toutes. Dira-t-on qu'à une certaine époque tous les Florentins naquirent dessinateurs et tous les Vénitiens

coloristes? Non, sans doute; mais à cette époque, les circonstances favorisèrent le développement de ces facultés; et, en raison de cette égalité intellectuelle dont je parlais à l'instant, presque tous les artistes furent à Florence excellents dessinateurs; à Venise, éminents coloristes. Tous n'atteignirent pas le même degré de mérite, mais tous participèrent plus ou moins à ce mérite, qui devint ainsi, par sa généralité, le trait distinctif de l'école.

S'il en était autrement, pourquoi rechercher la méthode adoptée par les grands génies qui ouvrirent de nouvelles voies? A quoi bon vouloir connaître la gymnastique intellectuelle qu'ils ont suivie, si sa pratique doit rester stérile; si, en fait de pensées d'intelligence, de génie, tout dépend absolument d'un don de la nature, comme ceux qu'accordaient autrefois les bonnes fées, convoquées autour du berceau d'un nouveau-né?

A ce point de vue, il n'est pas moins instructif de reconnaître les causes de la décadence d'une école que de constater celles de sa prééminence. S'il est utile de savoir comment les grands maîtres ont ouvert la carrière et touché au but, il l'est également d'apprendre comment ceux qui les ont suivis se sont égarés.

Michel-Ange mourut en 1564. C'est lui qui avait le plus contribué à donner une si grande supériorité à l'école de Florence; Léonard de Vinci l'avait quittée jeune encore, et n'y était revenu, pour ainsi dire, qu'en visite; ses œuvres, peu nombreuses à Florence et à Rome, ne pouvaient pas lui donner autant d'influence qu'en avait Michel-Ange, à la tête d'immenses travaux.

Tant que Michel-Ange vécut, il maintint ses principes dans les justes limites qu'il leur avait données; mais, aussitôt après sa mort, ses nombreux imitateurs les exagérèrent; ses qualités furent ainsi transformées en défaut.

Michel-Ange lui-même l'avait prédit : « Mon style produira des maîtres ignorants, » disait-il. Ses élèves et ses imitateurs dessinaient d'après ses statues, parce que ses peintures étant à Rome, ils n'avaient d'autre modèle que le marbre ou le plâtre.

Nous avons déjà eu l'occasion de remarquer l'influence sur la peinture de l'étude de la statuaire ; si les antiques, si parfaits de grâce, de noblesse, de simplicité, communiquent cependant une certaine roideur aux compositions du peintre qui les a pris pour modèle, à bien plus forte raison ce défaut devait-il se retrouver chez ceux qui copiaient les statues de Michel-Ange, de tous les artistes celui qui s'est le plus complu à reproduire les attitudes les plus difficiles, et qui mettait l'énergie et la force très-au-dessus de la grâce et de la simplicité. Sans une parfaite connaissance de l'anatomie, le style de Michel-Ange est intolérable.

Or, les imitateurs de ce grand artiste n'approfondissant point sa science, ne voyant que le style, sans se rendre compte des principes, et ne connaissant que très-imparfaitement la véritable action des ressorts du corps humain sous la superficie de la peau, tombèrent facilement dans les plus grossières erreurs, tantôt indiquant des muscles hors de leur place, tantôt les exprimant de la même manière dans une figure en mouvement que dans une figure en repos, chez un jeune homme délicat que chez un homme dans toute la vigueur de l'âge.

Et comme Michel-Ange taillait ses figures avec la hardiesse d'une main sûre de son coup, qu'il se plaisait à faire ressortir sa parfaite connaissance du corps humain, ses imitateurs voulurent aussi avoir cette touche fièrement assurée, et ce fut avec effronterie qu'ils *accusèrent* les formes, et dévoilèrent ainsi leur ignorance.

On voit, dans la plupart de leurs tableaux, des figures pla-

cées les unes au-dessus des autres, on ne sait sur quel plan ; des têtes qui n'expriment rien, des personnages qui n'agissent point, à demi nus et qui, ainsi que l'a fort bien dit Lanzi, ne font que montrer pompeusement comme l'Entelle de Virgile : *Magna ossa lacertosque.*

Dans l'école romaine, du temps de Raphaël, tout, dans une composition, était sagement calculé, non-seulement la position des figures au moment de l'action, mais celle qu'elles devaient avoir eue immédiatement auparavant, ou qu'elles allaient prendre ; autour d'un personnage qui se baisse, on voit, vide encore, l'espace qu'il occupait ; pas un geste, pas une attitude dont on ne puisse se rendre compte. Voilà un des plus grands attraits, l'un des principaux mérites de cette école, que plus on analyse ses œuvres, plus on y découvre de beautés.

C'est absolument le contraire chez les imitateurs de Michel-Ange ; plus on descend dans l'examen de leurs œuvres, plus on découvre d'ignorance et de prétentions. Le coloris, qui ne fut jamais une des qualités de l'école florentine, déchut encore, et le clair-obscur, la science du relief, si soigneusement cultivée jusqu'après la mort d'Andréa del Sarto, fut tout à fait négligée.

Michel-Ange put voir, dans ses dernières années, les rapides progrès de la décadence ; seul il avait survécu à tous les grands artistes qui ont fait la gloire du siècle de Léon X ; il s'était survécu à lui-même.

Il arrivait alors dans les beaux-arts ce qui était arrivé dans la littérature, lorsque tous les poëtes se firent les imitateurs de Pétrarque ; il y eut une telle uniformité de style, si peu modifiée par les divers degrés de leur talent individuel, qu'entre tous ces pétrarquistes, il est presque impossible de faire aucune différence. Il en est de même à l'égard des imitateurs de Michel-Ange, et cette uniformité n'est pas un des

moindres ennuis qu'inflige à l'amateur, cette foule de médiocrités qui encombrent les galeries de peintures en Italie.

Vers le milieu du dix-septième siècle, la période de décadence eut un temps d'arrêt; c'est l'époque de Carlo Dolce. Déjà vers la fin du siècle précédent, le Baroccio, vous vous en souvenez, avait tenté de ramener l'école romaine dans une meilleure voie; Annibal Carrache et le Caravaggio, étant venus à Rome, donnèrent l'appui de leur talent à cette réforme. Le succès qui couronna momentanément leurs efforts, engagea les peintres florentins à sortir de l'ornière dans laquelle leur école se traînait péniblement.

On reprit l'usage de modeler en cire et avec de l'argile; on revint à l'étude de la nature; l'influence du Correggio fit renoncer à ces grandes figures déchiquetées, à ces grands coups de pinceau qu'on prenait pour du Michel-Ange; cette réforme tentait d'unir la correction florentine à la grâce et au relief de l'école lombarde. L'esthétique, qui était la base de l'école bolonaise, se répandait partout en Italie.

Deux artistes qui ne tiennent pas un rang très-élevé dans l'histoire de la peinture, Sasso-Ferrato (1605 — 1685) et Carlo Dolce (1616 — 1686), marquent cette époque. Tous deux n'ont traité que des sujets extrêmement simples; ce sont toujours des madones, des ecce homo, des saints en adoration; l'expression est en parfaite harmonie avec ces sujets; c'est la douleur résignée du chrétien, l'extase religieuse, la béatitude, ou bien le calme parfait d'une âme en paix avec elle-même et avec le monde.

Chez Carlo Dolce, il y a une disposition à la sentimentalité, qui n'a pas nui à la popularité de sa réputation; c'est un genre qui plaît assez à la foule. Sasso-Ferrato a visé plus haut; il s'est rapproché des grands maîtres par l'élévation de la pensée,

mais ces deux peintres, par cela même qu'ils sont les artistes les plus renommés entre tous leurs contemporains, par l'extrême simplicité des sujets qu'ils ont traités et le mérite très-modeste auquel ils ont visé, prouvent combien, au dix-septième siècle, l'art était déjà descendu des hauteurs où Raphaël, Michel-Ange et Léonard de Vinci l'avaient élevé.

Il faut chercher la cause de cette décadence ailleurs que dans l'école; elle ne se manifesta pas seulement à Rome et à Florence, mais dans toute l'Italie, alors que chez les autres nations les beaux-arts commencèrent à briller du plus pur éclat.

Et ce ne sont pas seulement les beaux-arts qui s'abâtardirent, mais tout ce qui appartenait, de loin ou de près, au règne de l'intelligence. Plus la culture intellectuelle exigeait de liberté et d'élévation dans la pensée, plus elle s'affaiblit et dégénéra, pour disparaître enfin totalement. Ainsi, la littérature est plus avilie que la peinture et la sculpture et, parmi les beaux-arts, le seul qui ne décheoit pas, disons mieux, le seul qui entre dans une époque de progrès, c'est la musique. L'esprit se réfugiait dans des jouissances où l'inquisition religieuse et politique ne pouvait trouver rien de suspect; la musique n'avait pas à craindre des procès de tendance[1].

C'est donc dans l'état politique de l'Italie qu'il faut chercher les causes d'une décadence si prompte et si complète au dix-septième siècle, qu'elle n'étonne pas moins que la rapidité et

[1] Ce fut en 1594 que le poëte florentin, Rinnccini, fit avec trois musiciens un premier essai de drame lyrique; il ne s'agissait encore que de récitatifs, sans mélodies ni morceaux d'ensemble. Le premier opéra, proprement dit, a été composé par ce même Rinuccini en 1600, à l'occasion du mariage d'Henri IV et de Marie de Médicis. — Le fameux *Miserere* d'Allegri, qu'on chante dans la chapelle Sixtine aux solennités de Pâques, a été composé très-peu d'années après. Palestrina venait de mourir.

l'éclat du développement des beaux-arts dans le siècle précédent.

Que la mort de Raphaël, la peste qui décima la population en 1525, le sac de Rome qui ruina, deux ans plus tard, l'Etat et les particuliers, aient mis fin à l'école de Raphaël, cela est facile à comprendre ; mais pourtant, en 1545, Rome voyait Michel-Ange terminer son *Jugement dernier*, à la chapelle Sixtine. Florence, qui avait subi dans les dix dernières années du quinzième siècle une révolution et l'invasion étrangère, ouvrait peu d'années après — 1504 à 1506 — l'immortel concours entre Léonard de Vinci et Michel-Ange, et les artistes les plus illustres commençaient dans cette ville leur glorieuse carrière. Les grandes catastrophes qui signalèrent la fin du quinzième siècle et le commencement du seizième n'avaient donc pas eu pour conséquence la ruine des beaux-arts.

D'où vient donc cette décadence, d'autant plus remarquable qu'elle s'accomplit lorsque la tranquillité publique fut complétement rétablie et s'étendit sur l'Italie entière ? Comment expliquer qu'aucun nouveau talent ne soit venu remplir les vides que la mort faisait chaque année, dans les rangs de cette génération d'artistes qui illustrèrent les pontificats de Jules II et de Léon X ?

L'abaissement intellectuel de cette Italie, qui précédait de plus d'un siècle dans la voie du progrès les nations les plus éclairées de l'Europe, a été le résultat d'une politique qui s'est continuée jusqu'à nos jours. Sous la double influence de l'Espagne et de l'Autriche, les Italiens perdirent toute indépendance. Je ne parle pas ici de l'indépendance politique de la nation, mais de l'indépendance morale chez les individus, bien autrement importante, car l'existence politique peut momentanément disparaître, sans que la nationalité périsse avec elle — Genève en a été un noble exemple — mais, si un peuple perd

toute liberté de pensée, si le despotisme ne lui laisse plus que la vie extérieure, il tombe dans cet excès d'abaissement où tout ressort intellectuel est brisé, et si la liberté s'offre de nouveau, elle ne trouve plus que des esclaves et des eunuques, dignes de célébrer ses saturnales, mais incapables de rétablir son culte.

Il est vrai que les règnes de Charles-Quint et de Philippe II correspondent à la période la plus brillante dans l'histoire des beaux-arts; l'un et l'autre de ces deux monarques absolus leur accordèrent une éclatante protection; un grand nombre des plus beaux tableaux des écoles de Rome, de Florence et surtout de Venise, sont enfouis dans les palais royaux en Espagne; Philippe II les accaparait avec cet égoïsme jaloux qui croit que partager ses jouissances, c'est lui en dérober une partie, mais Charles-Quint ne se contentait pas de payer magnifiquement les artistes, il affectait de les surcharger de distinctions; il mettait une sorte de coquetterie dans les témoignages de respect, le mot n'est pas trop fort, qu'il prodiguait au Titien; on a souvent raconté que, lorsque l'empereur paraissait avec lui en public, c'est l'artiste qui occupait la place d'honneur.

Il n'en est pas moins vrai que c'est à ces deux souverains, à Philippe II surtout, qu'il faut faire remonter l'influence délétère qui corrompit ou dessécha, en Italie, les sources du progrès intellectuel.

Au commencement du siècle, Naples (1500) et la Sicile (1504), bientôt après Milan (1535), tombèrent sous la domination de l'Espagne; les duchés furent en quelque sorte sous sa dépendance; Rome ne tarda pas à entrer dans le même système. Ce ne fut pas seulement la force des armes qui amena cette unité dans des vues de répression et d'asservissement; ce fut un système de corruption, une influence occulte, une ac-

tion incessante des gouvernements sur la société. L'inquisition en fut le principal instrument.

La violente commotion que la réformation donna au monde politique et intellectuel, se fit plus particulièrement sentir à la fin du règne de Charles-Quint; — 1558 — le concile de Trente, par ses discussions, ses difficultés croissantes, ses hostilités, même envers le saint-siége, faisait sentir le danger et l'impuissance de ces sortes d'assemblées constituantes, où tout est remis en question. Le doute et le dégoût amenèrent la lassitude et préparèrent chez les peuples le triomphe du despotisme.

Philippe II fut le parfait modèle de cette politique persévérante, inflexible, astucieuse et cruelle, qui anéantit toute liberté, tout germe d'indépendance. Ses successeurs, Philippe III et Philippe IV, suivirent le même système, et les papes, surtout Paul IV, Pie IV et Pie V, qui régnèrent dans la seconde moitié du seizième siècle, élus par le crédit de l'inquisition, secondèrent l'établissement du despotisme.

L'armée impériale, après un siége d'un an, s'était emparée de Florence — 1530 — et avait imposé à la Toscane, à titre de grands-ducs héréditaires, les Médicis, plus célèbres alors par leurs vices, que ne l'avaient été leurs ancêtres par leurs talents. Ils ne furent pas les moins ardents à favoriser un système si sympathique à leurs penchants, si utile à leurs intérêts.

Le gouvernement de Venise suivit une politique cauteleuse qui ménagea toutes les puissances; il avait dans les institutions de la république d'énergiques moyens de répression, et il en usa pour asservir le peuple.

Ainsi, l'Italie tout entière se trouva vers la fin du seizième siècle, dans la dépendance absolue d'un pouvoir jaloux d'anéantir les derniers germes de la liberté civile et religieuse, jusque dans la pensée individuelle.

Mais ce n'est pas d'un seul coup qu'on peut obtenir un pareil

résultat. La vive et forte impulsion que Jules II et encore plus Léon X avaient imprimée aux lettres, aux sciences et aux arts, au progrès intellectuel dans toutes les branches, ne s'était pas arrêtée aussitôt qu'avait cessé l'influence qui lui avait donné naissance; elle ne s'affaiblit que graduellement; le calme de la mort s'établit peu à peu.

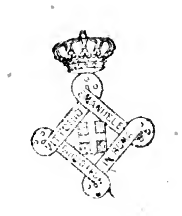
La malédiction qui s'étend sur les troisième et quatrième générations, est plus particulièrement évidente dans les annales des peuples dont les institutions n'ont pas été conçues dans un esprit de justice, de bienveillance et de vérité, disons le mot, dans le véritable esprit du christianisme. Philippe II — duc de Milan en 1540, roi de Naples et de Sicile en 1554 — d'Espagne en 1556 — avait fait prévaloir son système dans la presque totalité de l'Italie, mais c'est seulement au dix-septième siècle, c'est-à-dire à la troisième génération, que l'abaissement moral et intellectuel des Italiens fut complet. Cette Italie, qui présentait au philosophe, au savant, à l'artiste, de si riches études, des champs si fertiles, des récoltes si vivifiantes, n'est plus alors que comme ces steppes habitées par des peuples à qui toute culture est inconnue : les troupeaux y trouvent leur pâture, mais c'est à peine si quelques fleurs croissent çà et là, étiolées, sans parfum et sans utilité.

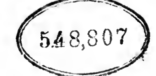
Ces paroles de Sismondi, faisant le tableau de la littérature italienne au dix-septième siècle, s'appliquent également bien aux beaux-arts : « Une oppression systématique et cruelle tua « la pensée, et l'Italie ne produisit plus, pendant cent cinquante « ans, que de froids et misérables copistes, qui se traînèrent « sans inspiration sur les traces de leurs devanciers, ou des « esprits faux et prétentieux qui prirent l'exagération pour la « grandeur. Ce fut le règne du mauvais goût qui s'efforçait de « couvrir la stérilité. » Cet abaissement, disons mieux, cet avilissement dans les lettres, se reproduisit dans tout ce qui tient

à la vie intellectuelle ; les beaux-arts eurent aussi leurs Marini et leurs Achillini.

La peinture, la sculpture et les lettres ont un seul et même foyer d'inspiration : la pensée est le flambeau qui illumine l'artiste aussi bien que le poëte et l'orateur ; et si le despotisme restreignit moins le champ des beaux-arts que celui de la littérature, il lui enleva également sa fécondité.

FIN DU PREMIER VOLUME.




548,807

PUBLICATIONS NOUVELLES

DE

LA LIBRAIRIE DE JOEL CHERBULIEZ.

Autriche, Hongrie et Turquie, par Wm Rey. In-12, 3 fr. 50 c.

Promenades historiques dans le Canton de Genève, par M. Gaudy-Le Fort. 2e édition, 2 vol. in-12, 5 fr.

Conférences sur la prière, par J. Martin, pasteur à Genève. In-12, 1 fr. 50 c.

Oraison dominicale expliquée en neuf sermons, par le même. 4e édition, in-32, 1 fr. 25 c.

Il fallait ça ou **le barbier optimiste,** par J.-F Chaponnière. In-12, 1 fr. 50 c.



